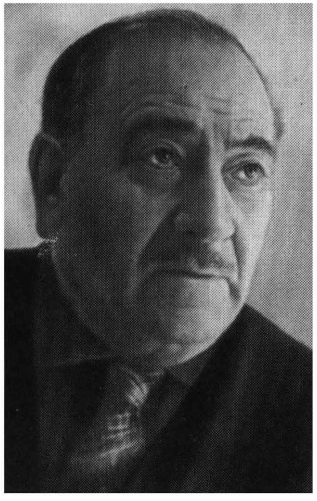
ИСКУССТВО
КИНО

5
1971

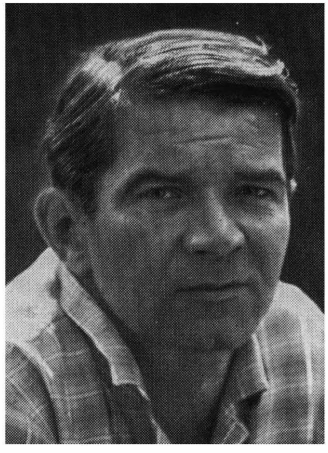
ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 80-летием



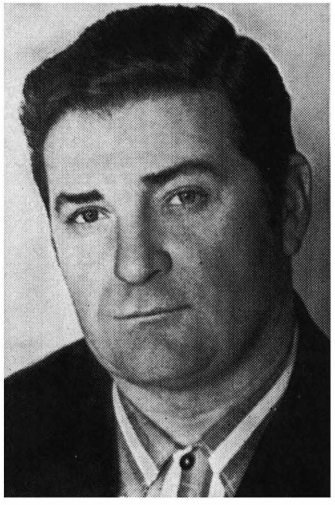
РАЗУМНОГО Александра Ефимовича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, кинорежиссера, оператора и художника, постановщика фильмов «Мать» (1919), «Комбриг Иванов» (1923), «Банда батьки Кныша» (1924), «Тяжелые годы» (1925), «Личное дело» (1939), «Тимур и его команда» (1940), «Миклухо-Маклай» (1947), «Дочь Малого театра» (1959) и многих других

с 50-летием



БАБКАУСКАСА Бронюса Адамовича, народного артиста Литовской ССР, актера театра и кино, снимавшегося в фильмах «Над Неманом рассвет» (1952), «Адомас хочет быть человеком» (1960), «Живые герои» (1960), «Хроника одного дня» (1963), «Девочка и эхо» (1964), «Никто не хотел умирать» (1966), «Чувства» (1968) и ряде других

с 50-летием



СЛАБНЕВИЧА Игоря Михайловича, оператора, снявшего кинокартины «Человек родился» (1956), «Сын» (1956), «Дело «пестрых» (1958), «Сверстницы» (1959), «Все начинается с дороги» (1960), «Тучи над Борском» (1961), «У твоего порога» (1963), «Секретарь обкома» (1964), «Как вас теперь называть?» (1965), «Крылья» (1966), «Освобождение» (1969—1971)

ИСКУССТВО КИНО

1971 5

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Королева М. Е.
Махнач Л. В.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Ответственный секретарь Сулькин М. С.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Антонова Т. М.
Технический редактор Гродская Р. М.
Корректор Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

1
Жить делами и помыслами своего народа, партии

5
Встреча единомышленников

ДУХОВНЫЙ МИР СОВРЕМЕННИКА И ЭКРАН

24
Даль Орлов Недетские заботы детского кино

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

42
Ия Саввина Однополчане...

52
М. Сулькин Последний фильм Шакена Айманова

61
Татьяна Тэсс Душа труда

68
Борис Володин Всматриваться и думать

73
Сергей Юткевич Цена шпаги

88
Экранные вести

ПРОБЛЕМЫ ВЕКА — ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖНИКА

91
Молодые: сегодня и завтра документального кино

100
Роман Кармен Рядом с солдатом

128
В. Шкловский Книга про Эйзенштейна

ЗА РУБЕЖОМ

151
Г. Маръямов Кино Индии: проблемы и тенденции

163
Ю. Славич Прорыв к победе

168
Памяти Д. И. Яшина

СЦЕНАРИЙ

169
К. Славин, М. Хуциев Алый парус Парижа

190
Фильмография

На 4-й странице обложки — И. Смоктуновский в заглавной роли в фильме «Дядя Ваня» (по пьесе А. П. Чехова, режиссер-постановщик А. Михалков-Кончаловский, «Мосфильм»)

ИСКУССТВО КИНО

Iskusstvo Kino
Cinema Art

To live by the deeds and thoughts of our people and Party (page 1).
They Share Their Ideas (page 5).
Article about a meeting of film-review editors and filmcritics from socialist countries.

OUR CONTEMPORARY'S SPIRITUAL WORLD AND THE SCREEN

Dal Orlov. Unchildish Concerns of the Film for Children (page 24)
The author meditates upon the specific character of films for children.

NEW FILMS

Iya Savvina. «Brothers in Arms»... (page 42).
Review of the film «Byelorussia Station» (Mosfilm).
Mikhail Sulkin. The Last Film Made by Shaken Aimanov (page 52).
Review of the film «End of a Chief tain» (Kazakhfilm Studios).
Tatjana Tess. The Soul of Labour (page 61).
Review of the film «Miner's Character» (Kievnautchfilm Studios).
Boris Volodin. To Scrutinize and Think (page 68).
Review of the film «Do Animals Think?» (Kievnautchfilm Studios).
Sergei Youtkevitch. Price of the Sword (page 73).
Review of the film «King Lear» (Lenfilm).
Screen News (page 88).

PROBLEMS OF THE AGE—PROBLEMS OF THE ARTIST

The Young Ones: Present Day and Morrow of Documentary Film (page 91).
Article about a seminar of young film documentarists.

Roman Karmen. At the Soldier's Elbow (page 100).
War-time memoirs of the prominent Soviet documentarist.

Viktor Shklovsky. A Book About Eisenstein (page 128).
Chapters from the book (continued).

ABROAD

Grigory Mariamov. The Indian Film: Problems and Tendencies (page 151).
A critical survey of Indian films.
Yury Slavitch. Break-through to Victory (page 163).
Review of the film «Battle at the Neretva» (United Jugoslav Productions).

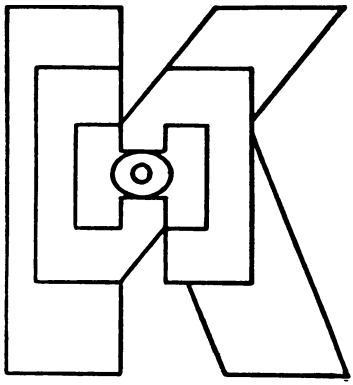
In Memoriam of David J. Yashin.

SCRIPT

Constantin Slavin
Marlen Khutziev The Scarlet Sail of Paris (page 169).

Filmography (page 190).

Адрес редакции: Москва А-319 ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
А09715. Подписано к печати 22/IV 1971 г. Формат бумаги 70×90 1/16. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 41800экз. Заказ 883. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105.



Жить делами и помыслами народа, партии

XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза завершен. Подведены исчерпывающие итоги гигантской работы, проделанной народом, партией за годы, прошедшие после XXIII съезда КПСС, произведен научно безупречный, по-ленински точный и всесторонний анализ современной международной обстановки, актуальных проблем международного коммунистического движения, выработана стратегия и тактика непримиримой борьбы с империализмом. Тщательному рассмотрению подвергнуты задачи, стоящие перед советским народом во всех областях хозяйственного и культурного строительства, определена программа, политическая линия партии на предстоящий период, который будет периодом еще большего укрепления экономической мощи и политического авторитета Советского государства, неуклонного повышения материального благосостояния и всестороннего удовлетворения культурных, духовных потребностей и запросов тружеников города и деревни. Вся работа съезда, проходившая в обстановке строгой деловитости, наглядно показала всему миру, насколько сплочена Коммунистическая партия Советского Союза вокруг своего ленинского ЦК, насколько монолитно единство партии и народа, насколько верно и полно отражает партия во всей своей деятельности, во всех своих решениях коренные жизненные интересы и стремления трудящихся, всех народов, братски объединившихся в нерушимый Союз Советских Социалистических Республик. Тем самым высший форум нашей партии вдребезги разбил надежды врагов социализма, демократии и мира на то, что раскольническая деятельность маоистов вкупе с изощренным и злобным антисоветизмом разного рода ревизионистов сможет привести к идейному и организационному разброду в лагере социализма, к ослаблению авторитета нашей партии. Напротив, никогда еще единство коммунистов, всех подлинных революционеров мира, никогда еще их согласие с принципиальной линией КПСС на сплочение международного коммунистического движения не было продемонстрировано так наглядно и мощно, как оно было продемонстрировано на XXIV съезде КПСС.

Историческое значение XXIV съезда КПСС, его влияние на жизнь всей нашей планеты будет вырисовываться с каждым днем все ярче и полнее. Но и сейчас совершенно очевидно, какое огромное событие поистине всемирно-исторического значения произошло в весенние дни 1971 года в Московском Кремле. Недаром даже враги социализма понимают, что не только

наш народ, не только народы, уже вступившие на путь социализма, а и все трудящиеся в странах капитала получили в Отчетном докладе ЦК КПСС, с которым выступил на съезде Генеральный секретарь ЦК Леонид Ильич Брежнев, в решениях и документах, принятых съездом, исчерпывающий ответ на все актуальные вопросы современности, увидели коммунистическое будущее Земли воплощенным в научных формулах, безупречных в своей завершенности и полноте.

Вчитываясь в доклад Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева, миллионы людей во всем мире увидели, из чего реально складывается мощь Советского государства, в чем те преимущества, которыми обладает по сравнению с капитализмом социалистический общественный строй. Сбылось гениальное предвидение В. И. Ленина: социализм действительно привел в движение гигантские производительные силы, разбудил творческий гений народа, вскрыл ресурсы, которыми так богата наша необъятная страна. И вот сейчас, построив могучую тяжелую индустрию, достигнув огромного прогресса в сфере научно-технической, Страна Советов под водительством партии смогла, не снижая внимания к развитию тяжелой промышленности, поставить перед собой в качестве главной экономической, социальной задачи существенное повышение благосостояния трудящихся, смогла взять линию на решительное улучшение условий жизни рабочих, крестьян, интеллигенции.

Это ли не наглядное выражение мощи социалистической экономики, это ли не доказательство гуманистической сущности нашего общественного строя, укрепляя, цементируя который, партия неизменно руководствуется заботой о реальном благе народа.

Определяя линию партии в области социальной политики, съезд подчеркнул, что это должна быть линия на дальнейшее укрепление единства советского общества, которое будет достигнуто через еще большее сближение всех народов, населяющих нашу великую страну, через неуклонно продолжающееся сближение классов и социальных групп, через последовательное развертывание социалистической демократии, через еще более всестороннее вовлечение самих масс в обсуждение и решение государственных, общественных, экономических и культурных вопросов. В процессе еще большего приобщения народных масс к государственной, общественной деятельности будет достигнуто и повышение коммунистической сознательности всех трудящихся, и дальнейшее развитие и обогащение их духовной культуры, расцвет тех человеческих качеств, которые веками подавлялись и извращались в условиях эксплуататорского общества и только при социализме стали естественной нормой существования и творческого самораскрытия личности.

Советские люди знают: программа дальнейшего развития и совершенствования советского общественного строя, всех его звеньев, выдвинутая в Отчетном докладе ЦК КПСС и единодушно поддержанная всеми делегатами, будет осуществлена. Они знают, что эта программа воплощает их самые смелые и заветные мечтания и вместе с тем отличается величайшей конкретностью, деловитостью, знают, что буквально каждый ее пункт, каждый тезис научно выверен и обоснован. Осуществление этой программы, одинаково понятной и близкой рабочему и академику, колхознику и артисту, представителям всех социалистических наций, закономерно приведет к еще большему сближению партии и народа, к возрастанию роли партии во всех сферах жизни, к дальнейшему укреплению ленинских прин-

ципов в деятельности каждой партийной организации, каждого коммуниста.

Советские писатели, артисты, режиссеры, музыканты, художники, с гордостью сознающие, что их творческий труд составляет часть общепартийного дела, входит неотъемлемым элементом «в труд их республики», восприняли Отчетный доклад ЦК, все материалы съезда с огромным воодушевлением и подъемом. Они почерпнули в работах съезда новые могучие импульсы для творчества, восприняли съезд как вдохновляющий пример творческого применения марксизма-ленинизма к решению сложнейших вопросов современности. Съезд раскрыл перед ними новые горизонты, существенно обогатил их понимание природы общественных закономерностей, исследованию и художественному осмыслению которых должны быть посвящены творческие усилия всей нашей многоязычной литературы, кинематографии, всех советских художников, видящих решающее условие своего развития в еще большем сближении с жизнью народа, в активном и целеустремленном участии в работе партии по преобразованию действительности на коммунистических началах.

Об этом говорят на своих собраниях, об этом постоянно и взволнованно думают советские кинематографисты, с глубоким удовлетворением и благодарностью воспринявшие слова Леонида Ильича Брежнева о том, что возрастание значения искусства и литературы в коммунистическом строительстве обусловило и то большое внимание, которое «партия уделяла и уделяет... идейному содержанию нашей литературы и нашего искусства, той роли, которую они играют в обществе». В свете этой мысли особенно ясным стало, что именно сознание ответственности перед народом за высокое идейно-художественное качество создаваемых произведений оказалось той силой, которая вызвала к жизни лучшие фильмы последних лет, заслужившие признание зрителей и критики. В том числе и произведений, посвященных ленинской теме, над разработкой которой советские кинематографисты в преддверии Ленинского юбилея работали с особым подъемом. И как не порадоваться тому, что дальнейшее развитие и обогащение метода социалистического реализма, вызвавшее разнообразие форм и стилей, вырабатываемых на основе применения этого метода, проявилось с той или иной полнотой в творчестве кинематографистов во всех советских республиках, в работах мастеров всех поколений.

Партия внимательно и чутко оценила то новое, интересное, талантливое, что дали в истекшее пятилетие советским людям художники, работающие во всех видах и родах искусства. Товарищ Л. И. Брежнев отметил в своем докладе, что за годы, отделяющие этот партийный съезд от предыдущего, «появились новые произведения и постановки, которые реалистично, с партийных позиций, без приукрашивания, но и без смакования недостатков освещают прошлое и настоящее нашего народа, сосредоточивают внимание на действительно важных проблемах коммунистического воспитания и строительства. Эти произведения вновь подтверждают: чем теснее связь художника со всей многогранной жизнью советского народа, тем вернее путь к творческим достижениям и удачам».

Съезд откликнулся аплодисментами на эту мысль товарища Брежнева. И вместе с делегатами съезда, слушая Отчетный доклад ЦК у своих телевизоров, в эту минуту аплодировали и все советские писатели, режиссеры, артисты.. Они почерпнули в том глубоком анализе состояния советского искусства, который содержался в докладе Л. И. Брежнева, в решениях съезда, развернутую программу действий,

целостную эстетическую концепцию, дающую научно обоснованный ответ на все основные вопросы, над решением которых работала в эти годы их творческая мысль. Будучи в целом убедительным и ярким примером мастерского применения марксизма-ленинизма к анализу сложнейших вопросов современности, Отчетный доклад, с которым выступил на съезде Л. И. Брежнев, внес важный вклад и в развитие марксистско-ленинской науки об искусстве, обогатил ее многими новыми, принципиально важными положениями, с исчерпывающей полнотой осветил вопрос о роли, которую в современных условиях играют литература и искусство в формировании нового человека, каковы критерии исторической, жизненной правдивости, которым должно отвечать искусство социалистического реализма.

Внимательнейшего изучения со стороны художников и критиков требуют те места в докладе, где с ленинской прямотой и определенностью говорится о недостатках, еще присущих нашему искусству и литературе. Указав, что «у нас все еще появляется немало произведений неглубоких по содержанию, невыразительных по форме», товарищ Л. И. Брежнев сказал: «иногда бывает даже, что произведение посвящено хорошей, актуальной теме, но создается впечатление, что художник подошел к своей задаче слишком легко, не вложил в свой труд всю силу своего таланта. Думается, что все мы имеем право ожидать от работников искусства большей требовательности к самим себе и к своим товарищам по профессии».

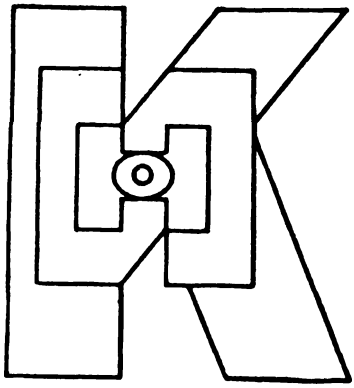
Мысль о единстве идейных и художественных критериев, с которыми мы должны подходить к оценке произведений искусства, выражена в этом высказывании товарища Л. И. Брежнева с предельной ясностью и определенностью. Нет сомнения поэтому, что эта мысль, как и весь раздел, посвященный вопросам литературы и искусства, окажет глубокое плодотворное влияние на всю нашу творческую работу, будет способствовать всестороннему обогащению жизненного, идейного содержания сценариев и фильмов, неустанному поднятию их художественного уровня.

Партия ждет, что в этой борьбе за повышение качества выпускаемых произведений более активно и последовательно проявит себя критика. «Несомненно, — говорил Л. И. Брежнев, — успехи советской литературы и искусства были бы еще значительнее, а недостатки изживались бы быстрее, если бы наша литературно-художественная критика более активно проводила линию партии, выступала с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей».

Наш священный творческий долг последовательно претворить это указание партии во всей своей работе. Повышая требовательность к идейному и художественному уровню фильмов, внимательно и бережно поддерживать поиски, ведущие к многообразию художественных средств, способствующих раскрытию красоты и силы советского общественного строя, успешной и бескомпромиссной борьбе с пережитками прошлого, кинематографисты выполнят наказ, данный им съездом, поднимутся на новые творческие вершины, откуда еще полнее, еще дальше раскроются горизонты действительности.

Прекрасно и светло трудовое завтра, в которое вступает после съезда наш народ. Ясны и воодушевляющи цели, стоящие перед советскими художниками и зовущие их к новым свершениям.

Быть с народом, с партией, жить их помыслами и стремлениями, повседневно участвовать в осуществлении исторических предначертаний XXIV съезда КПСС — в этом патриотический долг и высшее счастье советских художников.



Встреча единомышленников

Как уже сообщалось, в Москве, в Союзе кинематографистов СССР состоялось совещание редакторов киножурналов и кинокритиков социалистических стран.

В работе совещания приняли участие — от Народной Республики Болгарии: Тодор Динов, председатель Союза киноработников; Эмил Петров, вице-председатель Союза, главный редактор журнала «Киноизкуство»; Тодор Пожарлиев, секретарь Союза; Камен Тодоров, главный редактор журнала «Фильмови новины»; Иван Стоянович, главный редактор журнала «Болгарские фильмы»; от Венгерской Народной Республики: Феликс Мариашши, секретарь Союза кинематографистов ВНР; Эрвин Дертьян, главный редактор журнала «Фильмвилаг»; Ивет Биро, главный редактор журнала «Фильмкультура»; Ласло Бернат, критик; Дьёрдь Шаш, критик; Юдит Мариашши, кинодраматург; от Германской Демократической Республики: Хорст Книч, руководитель кинопрессы ГДР, Гюнтер Нетцебанд, председатель секции теории и критики Союза работников кино и телевидения ГДР; Йорген Хардер, киновед, руководитель отдела международных связей СКиТ ГДР; от Республики Куба: Энрике Пинеда Барнет, критик и режиссер; Мануэль Перес, критик; от Польской Народной Республики: Ежи Пассендорфер, заместитель председателя Союза кинематографистов ПНР; Ян Вильчек, генеральный директор Союза; Болеслав Михалек, главный редактор журнала «Фильм»; Хенрик Зелинский, главный редактор журнала «Экран»; Ян Береда, критик; Александр Яцкевич, критик; от Социалистической Республики Румынии: Мирча Дрэган, генеральный секретарь Ассоциации кинодеятелей СРР (АЧИН); Вирджил Колотеску, секретарь АЧИН; Мирча Александреску, заместитель главного редактора журнала «Чинема»; Ион Миху, критик, редактор журнала «Фильм Румэн»; Николае Тик, сценарист; от Союза Советских Социалистических Республик: Л. А. Кулиджанов, первый секретарь Правления Союза кинематографистов СССР; А. В. Караганов, секретарь Правления ССК; Е. Д. Сурков, главный редактор журнала «Искусство кино»; Д. С. Писаревский, главный редактор журнала «Советский экран»; А. Н. Медведев, главный редактор журнала «Советский фильм»; С. В. Дробашенко, заведующий сектором кино Института истории искусств; Б. Е. Галанов, член редколлегии «Литературной газеты»; В. Н. Шалуновский, заведующий отделом кино газеты «Советская культура»; от Чехословацкой Социалистической Республики: Богумил Штайнер, генеральный директор Чехословацкого фильма; Войтех Трапл, редактор студии «Баррандов»; Антонин Броусил, профессор Академии искусств; Эрнст Штриц, главный редактор журнала «Фильм а дивадло»; Эмилия Кинцлова, редактор отдела культуры газеты «Праце»; от Социалистической Федеративной Республики Югославии: Бранко

Шеман, главный редактор журнала «Экран» (в качестве наблюдателя).

Встреча кинокритиков братских стран, посвященная проблемам анализа развития социалистического киноискусства на страницах киножурналов, актуальным вопросам теории социалистического реализма, задачам борьбы с империалистической идеологией, выявила полное единство взглядов собравшихся по всем обсуждавшимся вопросам.

С приветствием к участникам совещания обратился первый секретарь Правления Союза кинематографистов СССР Лев Кулиджанов. Выразив глубокое удовлетворение советских кинематографистов по поводу того, что такое представительное совещание руководящих деятелей социалистической кинокритики собралось в Москве и подчеркнув значение, которое успешное завершение совещания окажет на развитие марксистской кинотеории и кинокритики, на все развитие кинематографии в странах социализма, Л. Кулиджанов далее сказал: «Наше сегодняшнее совещание собрано в соответствии с решением, принятым в прошлом году в Варне на совещании руководителей социалистических кинематографий.

Я позволю себе напомнить вам этот протокол и зачитать тот его пункт, который касается нашего сегодняшнего заседания.

«В центре теории и критики кино в наших странах должны находиться живая практика и проблемы социалистического кино, проблемы его единства и многообразия. Теория и критика кино должны анализировать и обобщать опыт социалистического кино, выявлять его черты и тенденции, помогать его развитию. Социалистическое киноискусство является новым, более высоким этапом кинематографического развития человечества, и наша теория и критика, научно-исследовательская деятельность в области кино, специализированная кинопечать должны показать это с должной силой и убедительностью.

Участники совещания решили организовать в связи с этим в конце 1970 года в Москве специальную встречу кинотеоретиков и кинокритиков, главных редакторов киножурналов с участием руководителей творческих киносоюзов социалистических стран».

Идея нашего совещания, его главная цель,— продолжал тов. Кулиджанов,— в приведенных словах сформулированы настолько полно, что не нуждаются в дополнительных комментариях. Союз кинематографистов приветствует участников совещания на московской земле и выражает твердую уверенность в том, что их работа приведет к еще большему сплочению сил марксистской кинокритики вокруг задач повышения идейно-художественного уровня кинематографа в странах социалистического лагеря, укрепит наши позиции в борьбе с империалистической идеологией.

Затем состоялись выступления делегаций.

От имени болгарской делегации сообщение сделал Камен Тодоров, особо выделивший в своей речи проблему «кино и зритель».

— Эта проблема,— сказал он,— является одной из самых важных для развития нашего киноискусства, и ей много уделяет внимания болгарская кинокритика. За последние годы Союз кино, все болгарские киноиздания, вся ежедневная и еженедельная пресса заметно упрочили свои связи, контакты со зрителем и поэтому гораздо активнее влияли на их вкусы, на формирование их эстетических критериев; почти все наиболее интересные фильмы социалистических стран рецензируются в печати и внимание зрителей привлекается к ним и к общим проблемам социалистического кино. Особое внимание уделяется так называемым «проблемным» фильмам, или «трудным» фильмам, или «фильмам вопросов». У нас регулярно в целях изучения вкусов зрителей, анализа их эстетических симпатий и интересов составляются анкеты социологического характера. Изучение этих анкет дает богатейший материал для критических и теоретических обобщений, для поисков наиболее верного пути к сердцам миллионов. В этой области у нас успешно работают специальные научно-исследовательские институты — сектор социологии искусств Болгарской академии наук, Институт по изучению зрителя, в ос-

новном молодежного, при Союзе кинематографистов и Управлении кинематографии. Поэтому мы считаем, что в сфере налаживания контактов со зрителем у нас есть определенные успехи, как есть, конечно, целый ряд проблем, которые ждут еще своего решения.

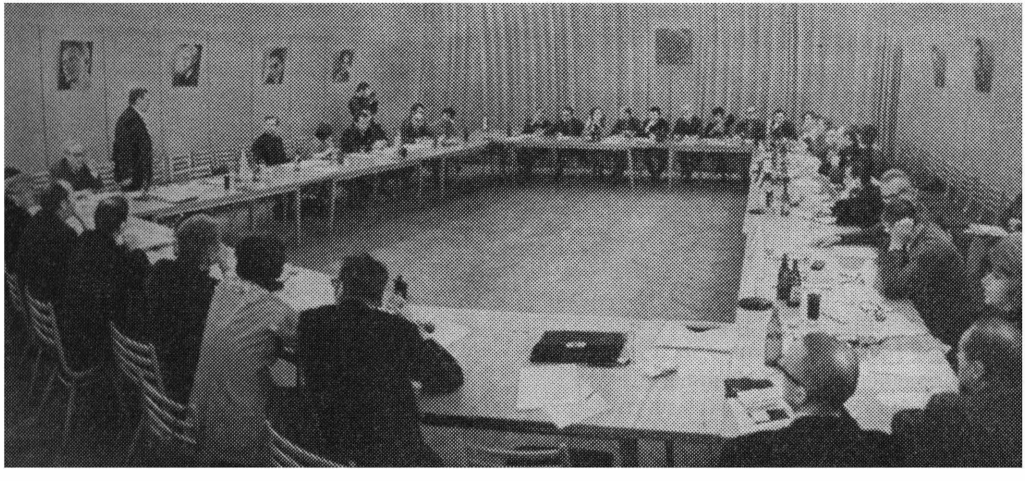
Далее тов. Тодоров останавливается на задаче укрепления контактов между братскими кинематографиями и кинокритикой. За последние годы, говорит он, количество материалов, посвященных кино социалистических стран, в болгарской прессе значительно выросло.

Для ознакомления наших читателей и зрителей с кино других социалистических стран в болгарской печати даются не только рецензии на выходящие фильмы, но и широко используются творческие портреты актеров и режиссеров. Часто публикуются интервью известных режиссеров и актеров из стран социалистического содружества. Некоторые из них пишут специально по нашему заказу, а некоторые публикации мы переводим из изданий других социалистических стран. Успех этой работы, ее дальнейшее развитие, разумеется, зависят от тех контактов, которые у нас укрепятся после этого совещания с другими кинематографиями. Тем более что в области укрепления связей между братскими кинематографистами и кинокритикой есть еще неиспользованные возможности.

Хотелось бы сказать несколько слов и об исследовании некоторых проблем киноэстетики в социалистических странах. Эти материалы у нас в основном публикуются журналом «Киноизкуство». В последние годы стали появляться книги наших критиков, ученых, где затрагиваются некоторые общие теоретические вопросы. И все-таки нельзя не признать, что в большинстве публикаций еще далеко недостаточно рассматриваются и анализируются магистральные, главные темы социалистического кинематографа и прежде всего — современная тема. Слабо разрабатываются и теоретические основы некоторых жанров киноискусства, в частности приключенческого жанра, в котором за последние годы наблюдаются как заметные успехи, так и проявления антихудожественных, отрицательных тенденций.

В заключение тов. Тодоров особо подчеркивает необходимость установить более тесное сотрудничество в разрешении тех проблем, которые одинаково волнуют всех деятелей кинематографии в социалистических странах, так как только такое сотрудничество может привести нас к наиболее точным и верным вы-

Общий вид заседания



водам, позволит направить киноискусство по пути наиболее плодотворных, жизнью оправданных поисков.

С сообщением от имени венгерской делегации выступил Эрвин Дертьян, подчеркнувший единство целей, стоящих перед всеми социалистическими кинематографиями.

— В то же время,— подчеркивает тов. Дертьян, — те пути, по которым мы идем в своих странах, всегда определяются также национальными особенностями каждой страны, сложившимися в ней культурными и художественными традициями. Тем большее значение имеет наша встреча, которая позволит нам всем получить необходимую научную информацию и обменяться мнениями по поводу актуальных вопросов нашей работы.

В нашей стране,— говорит тов. Дертьян,— не так давно проходил X съезд Венгерской социалистической рабочей партии. На этом съезде была определена политика партии в области культуры и, в частности, в области кино. Обсудив итоги, собрав и обобщив опыт того лучшего, что достигнуто нами в кино, съезд наметил пути дальнейшего развития этого положительного опыта.

Затем оратор подробно останавливается на докладе тов. Яноша Кадара на съезде, в котором было подчеркнуто, что культурная политика Венгрии неизменно сохраняет свои основы и что в задачи этой политики входит сохранение в венгерской художественной культуре всего того, что представляет ценность с точки зрения гуманизма. Сохранение гуманистических ценностей неразрывно связано с поддержкой завоеваний социалистической культуры, поскольку развитие гуманизма и дальнейшее укрепление социалистической культуры представляют собой при социализме двуединый процесс.

— Этим,— указывает тов. Дертьян,— определяются задачи кинокритики, которая при оценке новых произведений киноискусства должна точно определить их гуманистическую направленность, то ценное, что эти произведения могут дать для развития социалистической культуры и социалистической идеологии.

Далее тов. Дертьян останавливается на развитии многообразия стилей, на проявлении своеобразия творческих индивидуальностей в социалистической венгерской кинематографии. Венгерская критика отвергает представления о социалистическом художнике как о ремесленнике, который якобы работает «по заданным ему параметрам». На самом деле художники социалистической Венгрии следуют формуле великого пролетарского поэта Атилы Йожефа «Мой вождь внутри меня» (то есть «мой вождь ведет меня из сердца моего»...). Именно эти слова помогают понять направленность нашего искусства, понять внутренние побуждения каждого творческого работника как частицу нашего общего социалистического развития.

Переходя затем к характеристике задач кинокритики, которая призвана по возможности сохранять и собирать все достижения гуманистической культуры, тов. Дертьян указывает, что она должна в то же время активно развивать нашу социалистическую культуру. Основное требование, которое стоит при этом перед нами, заключается в том, чтобы гегемония социалистической культуры была осуществлена реально, а не иллюзорно.

В заключительной части своего выступления тов. Дертьян останавливается на задачах эстетического воспитания зрителей, на борьбе с безвкусицей, которой страдают как некоторые кинодеятели, так и известная часть кинозрителей. Осуществление этих задач требует от нас, чтобы мы хорошо представляли себе высокую роль киноискусства в общей борьбе на культурном фронте.

Затем слово для сообщения от имени делегации Германской Демократической Республики получает тов. Хорст Книч.

Он начинает свое сообщение с характеристики политического климата, в котором работают кинематографисты в социалистической Германии, особо акцентируя внимание на выводах, следующих из того факта, что Германская Демократическая Республика вплотную приближена к ФРГ, этому форпосту империалистической идеологии в Европе. Примерно 70 процентов граждан Германской

Демократической Республики, указывает, в частности, тов. Книч, могут смотреть по своим телевизорам программы из ФРГ, а западногерманское телевидение показывает в месяц не менее 60 художественных фильмов.

Важнейшая задача, которая вытекает из этой ситуации, заключается в организации усилий кинокритики ГДР вокруг пропаганды достижений социалистического киноискусства, в борьбе за повышение его идейного и художественного уровня, в активизации наших позиций в борьбе с империалистической идеологией. Цитируя газету «Ауссенполитик», тов. Книч напоминает, что стратегия империализма по отношению к странам социалистического лагеря в последнее время все чаще состоит в стремлении «достигать смягчения и либерализации социалистических систем прежде всего духовными и культурными средствами». «Мы должны,— писалось в газете «Ауссенполитик»,—создать опорные пункты контрреволюционной активности в социалистических странах». Эту же мысль развивал в своих выступлениях руководитель культурно-политического комитета Христианско-Демократического союза бундестага Бертольд Мартин, который неоднократно подчеркивал, что только средствами культурно-просветительной работы империализм может надеяться достичь желательных политических изменений в коммунистическом мире.

— Пресса и кинокритика ГДР,— говорит тов. Книч,— ведет постоянную борьбу против происков, против идеологических диверсий империалистов и милитаристов. В этой связи особое значение приобретает борьба за зрителей, которых надо отвлекать от буржуазной кино- и телепродукции, чего нельзя добиться, не подняв на еще более высокий уровень кинематографию, отражающую наш, социалистический идеал, победу социалистического строя в нашей республике.

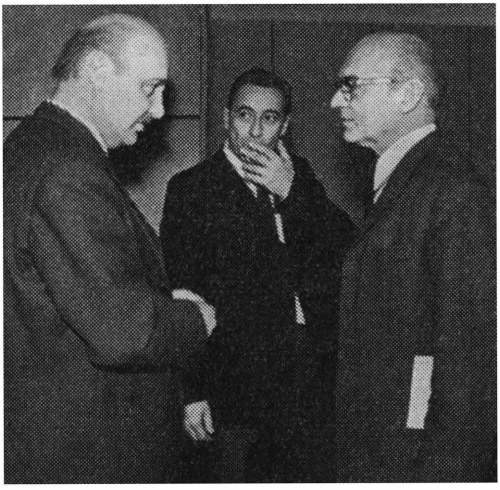
Кинокритики ГДР трезво и самокритично оценивают эту ситуацию, все большее внимание уделяют сейчас творческой дискуссии

Во время заседания: слева направо— члены болгарской делегации Т. Динов, Т. Пожарлиев, И. Стоянович и член венгерской делегации И. Биро

между кинематографистами, зрителями и кинокритиками. Цель этой дискуссии состоит в том, чтобы повысить идеологический и художественный уровень наших фильмов, умножить силу их воздействия на зрителей. Весь опыт нашей работы приводит к выводу, что даже фильмы, отвечающие тем или иным абстрактно выведенным эстетическим критериям, но неспособные воздействовать на широкую аудиторию, привлечь к себе зрителей, весьма мало помогают в нашей борьбе. Вот почему мы должны снова и снова возвращаться к мысли Бертольта Брехта, который говорил, что искусство, требовательное к себе, в то же время никогда не должно забывать о том, что воспитание может одновременно доставлять удовольствие зрителям.

Характеризуя место, которое в общем репертуаре кинотеатров ГДР занимают фильмы социалистических стран, тов. Книч с особым удовлетворением отмечает, что победителем из борьбы фильмов буржуазных и социалистических в 1970 году вышел советский фильм «Освобождение», который привлек к себе наибольшее количество зрителей.

Л. Кулиджанов (СССР) беседует с Ф. Мариашши (Венгрия) и А. Броусилом (Чехословакия)



В заключение своего выступления тов. Книч выдвигает предложение о создании единого киножурнала социалистических стран, так как издание такого журнала помогло бы сплочению сил марксистской кинокритики, борьбе с империалистической идеологией, привело бы к распространению марксистско-ленинских эстетических принципов по всему миру.

Выступивший от имени делегации Кубы тов. Энрике Пинеда Барнет прежде всего отметил, что кинокритики острова Свободы впервые принимают участие в таком представительном и интересном совещании и выразил удовлетворение по этому поводу.

— Мы приехали сюда для того,— говорит тов. Барнет,— чтобы укрепить связи, которые нас объединяют, и рассказать о специфике нашего положения. Оно определяется нашей географической близостью к Соединенным Штатам. Эта близость создает целый ряд крупных проблем, тем более что на нашего зрителя в течение многих лет воздействовали почти исключительно фильмы из США самого низкого пошиба, воздействовала ежедневная американская пропаганда.

Говоря о задачах, вытекающих из этой ситуации, оратор рассказывает о работе, которую кинокритики проводят по воспитанию кубинских зрителей, по поднятию уровня отечественной кинематографии. Что касается публики, указывает он, то критики ищут возможности быть не только посредниками между зрителями и кино. Они стараются поднять зрителя до такого уровня, когда бы он смог принимать активное критическое участие в оценке фильмов, которые смотрит. То есть путем педагогических приемов мы пытаемся передать нашим зрителям те инструменты, которые смогут помочь формированию их эстетического мировоззрения, с тем, чтобы число наших передовых зрителей все умножалось и умножалось. Этой задаче, в частности, служит теоретический и информационный журнал, который называется «Сине кубано». Большое значение имеют семинары по кино, которые проводятся во всех цент-

ральных и провинциальных университетах Кубы, кинопросветительская информационная программа кубинского телевидения, деятельность фильмотек.

Оратор далее останавливается на том значении, которое кубинская кинокритика уделяет фильмам «третьего мира». Пропаганда этих фильмов, особенно тех, что несут в себе огонь антиимпериалистической войны, осуществляется путем широкого обсуждения их со зрителями. Такие обсуждения проводятся на крупных заводах и фабриках, в крупных сельскохозяйственных центрах, среди студенчества и в армии. Систематически готовятся люди, которые могут работать на кинопередвижках. По географическим условиям такие передвижки часто должны преодолевать большие расстояния в горах. Аппаратуру и фильмы нередко приходится перевозить на мулах и в маленьких лодках, потому что только так фильмы могут попадать в горы и на маленькие острова, которыми окружена Куба.

Затем тов. Барнет останавливается на деятельности кубинской кинопрессы, на работе кубинского Института киноискусства и кинопромышленности (ИКАИК), в котором разрабатываются актуальные проблемы развития кубинского кино.

Слово для выступления от имени польской делегации предоставляется Х е н р и к у З е л и н с к о м у. Он сообщает, что в Польше в настоящее время издается 6 киножурналов, общий тираж которых составляет 400 тысяч экземпляров. Среди них 5 ежемесячных и 3 еженедельных. Кроме того, ежегодно издаются книги о кино — от 8 до 12 названий в год.

— Из трех ежемесячных журналов, которые у нас издаются,—сообщает он,— два посвящены в основном публицистике и теории кино. Это журнал «Кино», в настоящее время ведущий дискуссию о роли кинокритики, в которой принимают участие наши режиссеры, сценаристы, актеры и другие кинематографисты, и журнал «Культура фильмова». Наконец, третий журнал, «Камера», посвящен короткометражным фильмам и их анализу.

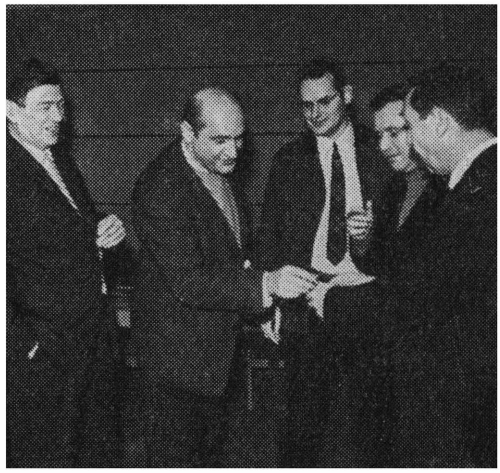
Еженедельные журналы предназначены для широкого зрителя. Это «Магазин фильмовый», который прежде всего информирует читателя о репертуаре польских кинотеатров; критико-публицистический журнал «Фильм» и, наконец, «Экран», который занимается проблемами кино и телевидения. Этот журнал редактируется таким образом, чтобы в нем были и критические статьи, доступные широкому читателю, и статьи, способные заинтересовать специалистов.

Тов. Зелинский далее особо отмечает роль общеполитической прессы, много занимающейся проблемами кино, вопросами развития польской кинематографии.

Подробно охарактеризовав влияние, которое оказывает на формирование зрительских вкусов и знаний о кино Союз кинематографистов Польши, оратор выделяет вопрос о роли Союза и кинокритики в пропаганде опыта кинематографий социалистических стран, в организации дискуссий о тенденциях, характерных и для польской и для других социалистических кинематографий.

В заключение оратор подробно остановился на нехватке информации о состоянии дел в

В перерыве между заседаниями. Слева направо: Д. Писаревский (СССР), Б. Михалек (ПНР), Й. Хардер (ГДР), Э. Дертьян и Ф. Мариашши (ВНР)



кинематографиях других социалистических стран, остро испытываемой польскими киноизданиями, о трудностях получения точной информации.

— Мне кажется,— сказал тов. Зелинский,— что в нашей дискуссии, которая, конечно, сосредоточится вокруг основных идейно-художественных и теоретических проблем, надо уделить внимание также и задаче налаживания связей между кинопрессой и кинокритикой социалистических стран, так как, не решив эту проблему, невозможно добиться повышения роли социалистической кинопрессы в мире.

Мирча Александреску, выступивший от имени румынской делегации, также подчеркнул в своем выступлении необходимость лучше наладить обмен опытом, информацией между прессой социалистических стран.

— Журнал, в котором я работаю,— сказал М. Александреску,— как и другие журналы в нашей стране, обычно старается держать читателей в курсе достижений социалистического кинематографа, используя материалы прессы социалистических стран.

Мы имеем в нашем журнале постоянных корреспондентов из Советского Союза, из Польши, из Венгрии, из Болгарии, из других стран и тем не менее испытываем необходимость в дальнейшем углублении контактов с кинокритиками из стран социализма. Со своей стороны мы можем предложить им на основе материалов, которые публикуются в различных румынских изданиях, помощь в организации обсуждения проблем развития румынского фильма, в освещении проблемы взаимоотношений зрителя и кинематографистов, привлекающей в нашей стране все большее внимание.

Характеризуя «некоторые противоречия, имеющиеся между мнением зрителя и мнением критики», М. Александреску говорит о том, что румынская кинокритика испытывает явную необходимость в укреплении контакта между теми, кто потребляет фильмы, и теми, кто их создает. В частности, журнал «Чинема» стал трибуной обмена мнениями между критиками и кинематографистами. Здесь организована рубрика «Вопрос зрителя и ответ редакции», созданы условия, при которых зритель может дискутировать непосредственно с создателями фильма. Мы ищем способы для того, чтобы и критика вошла в прямой контакт со зрителем, подчеркивает оратор.

Румынский кинематограф за двадцать лет своего существования, отмечает далее тов. Александреску, прошел, так сказать, синусоидный путь. И все те виражи, которые проделывал кинематограф от фильмов более высокого уровня к фильмам более низкого уровня, вызывали непосредственную реакцию зрителей. Было бы глубокой ошибкой игнорировать их мнение. Воспитанный в социалистическом государстве, зритель давно завоевал право на то, чтобы его голос был слышен при решении вопросов искусства, во всей нашей работе по определению путей развития социалистической кинематографии. Не надо пугаться того, что зритель нередко еще более требователен, чем критик, более определенен, смел в выражении своих суждений. Надо всячески поддерживать активность зрителей, создавая почву для их повседневной и непосредственной встречи с большим искусством социалистического кинематографа.

В заключение тов. Александреску снова подчеркивает необходимость установления контактов между кинопрессой и кинокритикой социалистических стран.

Выступивший от имени советской делегации Евгений Сурков прежде всего указал на большой интерес, с которым не только кинокритики, но и все советские кинодеятели следят за работой совещания редакторов киножурналов социалистического лагеря. Напомнив, что встреча редакторов и кинокритиков проходит после международного Совещания коммунистических и рабочих партий, оратор подчеркивает, что решения этого исторического Совещания должны быть точкой отсчета, высшим критерием для всех работников социалистической кинопрессы. И сегодня мы призваны прежде всего конкретизировать те общие политические выводы,

к которым пришли руководители коммунистических и рабочих партий, применительно к задачам киноискусства, применительно к задачам нашего теоретического фронта.

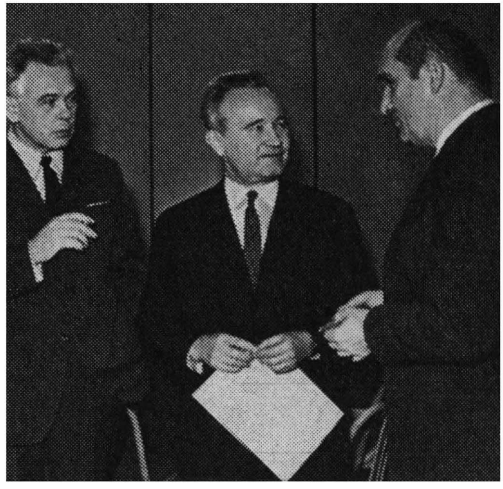
Характеризуя обстановку, в которой работает советская кинокритика, тов. Сурков говорит о том, что оживленная дискуссия по актуальным вопросам развития киноискусства, ведущаяся в прессе в настоящее время, приводит к еще большему сплочению наших теоретических и творческих сил, к дальнейшему углублению основополагающих принципов теории социалистического реализма.

Особое значение в ходе этих дискуссий приобрело освещение традиций советского киноискусства, борьба против антиисторических концепций, имевших хождение несколько лет назад. Согласно этим концепциям советское кино (об этом писал, в частности, Марсель Мартен) после подъема 20-х годов якобы пошло на спад, а в предвоенные и послевоенные годы вступило в полосу тяжелого кризиса. Внимательное изучение творческого опыта советского кино 30—50-х годов позволило решительно опровергнуть эти ложные представления. Трудности, которые пережил советский кинематограф, были разными в разные периоды, так же как и успехи, которыми ознаменовывалось его развитие на всем пройденном историческом пути. Глубокое ощущение связи человека с историей, ощущение историчности конфликтов и характеров в лучших советских фильмах, умение выразить исторический оптимизм народа как данность, реально осуществляемую в живом опыте героев этих фильмов, — такова единая традиция, соединяющая «Мать» и «Броненосец «Потемкин» с «Членом правительства» и «Учителем», с лучшими фильмами наших дней.

Далее оратор останавливается на задачах, встающих перед советским кинематографом в связи с близящимся XXIV съездом КПСС. Подытоживая размышления, с которыми в преддверии съезда выступили на страницах «Искусства кино», «Советского экрана» и других периодических изданий советские режиссеры, артисты, сценаристы, отчетливо видно, что путь, пройденный нашим кинематографом от XXIII съезда КПСС к нашим дням, был правильным, что творческие успехи, которые были достигнуты за этот период, были достигнуты на основе рекомендаций, сделанных на съезде, на основе творческого претворения того анализа современной политической обстановки, какой был сделан в отчетном докладе XXIII съезду ЦК КПСС.

— В то же время именно в преддверии XXIV съезда делается особенно заметной мера несоответствия нашего искусства тому реально историческому, политическому опыту, который накоплен за это четырехлетие советским народом. Сейчас мы стремимся в нашем журнале вовлечь в разговор о кинематографе людей, которые непосредственно создают материальные ценности в промышленности и в сельском хозяйстве, людей, которые занимаются воспитанием трудящихся,— партийных, комсомольских работников, педагогов. С этой точки зрения нас очень заинтересовала информация, содержащаяся в выступлениях болгарских, румынских, кубинских товарищей, также подчеркивающих необходимость актив-

Слева направо: Х. Зелинский (Польша), А. Караганов (СССР) и Б. Михалек (Польша) перед заседанием



ного вовлечения зрителей в наши кинодискуссии. Но нас интересует не только мнение зрителей о том или ином фильме. Мы стремимся через их опыт увидеть те факты действительности, те проблемы, конфликты, которые ускользают от внимания художников и критиков. Следуя традициям великих критиков-революционеров, мы должны не ограничиваться оценкой текущего кинорепертуара, а думать о перспективах нашего развития, выдвигать новые проблемы, помогать художникам находить и разрабатывать новые общественные конфликты. Было бы хорошо, если бы и наше совещание не только послужило более менее правильной оценке существующего положения, но и помогло киноискусству наших стран войти в завтрашний день.

В этой связи оратор приводит цитату из книги польского критика Болеслава Михалека. Автор книги спрашивает: сможем ли мы, поглядев на современный польский кинематограф с точки зрения человека 2000 года, представить себе, каким этот человек увидит наш современный мир, нашу с вами жизнь, всю реальность нашего существования? Действительно, нельзя не признать, что реальности, отражающейся во многих наших фильмах, не хватает прежде всего историчности, то есть она не рассматривается в параметрах исторического опыта наших народов, строящих социализм. Вероятно, вопрос о правдивости нашего искусства не может быть поэтому решен на основе весьма популярных сейчас теорий документального кино, теорий Кракауэра, Базена и других. Мысль о том, что кино документально и правдиво потому, что по самой природе своей фотографично, то есть достоверно, точно отражает, воспроизводит объект, теоретически несостоятельна, так как самая тщательная документальная съемка реальности, если эта реальность не понята художником, еще не может застраховать от ее искажения, от нарушения присущих ей исторических и социальных закономерностей. Так называемое документальное воспроизведение реальности может поэтому при определенных идейных предпосылках повести к искажению действительности, а может — при наличии правильного понимания путей общественного развития — повести к углублению реализма киноповествования.

— Для нас,— подчеркивает тов. Сурков,— решающим в оценке кинопроизведений не может поэтому служить критерий так называемой документальности, так как только произведения, передающие не просто те или иные фрагменты действительности, а ее историческое своеобразие, новизну, выражают силу и правду социализма, отвечают нашим целям, нашему творческому методу.

Далее оратор переходит к анализу тенденций, характерных для нынешнего этапа в развитии советской кинематографии. Сейчас в кинопрессе ряда братских стран появился термин «фильмы вопросов». Разумеется, искусство не может не ставить вопросов перед зрителем, не может не будить его патриотическую, гражданскую активность, направляя его внимание на вопросы, еще не решенные в самой действительности. Но разве «фильмы вопросов» не могут быть в то же время и «фильмами ответов»? Наиболее значительные советские фильмы последних лет, быстрый рост кинематографа во многих союзных советских республиках свидетельствуют о том, что кинематографисты разных поколений все более последовательно стремятся сейчас не только ставить острые вопросы нашего развития, но и находить на них ответы, выдвигая в самой жизни те силы, те характеры, которые стоят как бы в центре, у истоков важнейших общественных процессов. Это фильмы, которые не просто стремятся отразить реальность, но и активно участвовать в ее строительстве, в осознании реальности нашего бытия именно как социалистической реальности, принципиально отличающейся от реальности, сложившейся в потрясаемом кризисами западном мире. Недаром, как я убедился на собственном опыте, говорит выступающий, наибольший интерес у зрителей на Западе вызывают те картины, которые несут в себе целостный образ нашей жизни, картины, по которым, как по части, можно судить о целом — об историческом своеобразии социалистического жизнепорядка.

Отсюда и надо исходить при оценке позиций, которые наше киноискусство отстаивает в мире, охваченном острой идеологической борьбой. Сейчас против нас выдвигают не только фильмы, несущие в себе семена старых идей, давно испробованных империалистической пропагандой, но и фильмы, провокационно использующие архиреволюционные лозунги в целях отвлечения умов от марксизма-ленинизма, от боевого опыта и повседневной героической деятельности коммунистических и рабочих партий. Нью-йоркский фестиваль этого года, который, как известно, финансируется братьями Рокфеллерами и пивными магнатами Миллерами, например, весь прошел под знаком «политического фильма». Что же это были за фильмы? Это были фильмы, открыто рассчитанные на дискредитацию испытанных боевых традиций коммунистических партий, на пропаганду левацкой псевдореволюционной фразы, эклектически соединяющей в себе крикливый анархизм с троцкизмом и маоизмом. Можем ли мы, критики-марксисты, мириться с тем, что иные из наших товарищей кинематографистов ищут успеха на международных кинофестивалях иногда даже ценой подлаживания под вкусы буржуазных «ценителей». Нам дороги не всякие победы на фестивалях, а только те победы, которые связаны с победой наших идей, нашего миропонимания, наших революционных традиций.

— Мы, думается, — отмечает оратор, — иногда слишком прислушиваемся к тому, что говорят о нас «там», забывая, что в странах, где победил социализм, сложилась своя, очень требовательная аудитория, стоящая на несоизмеримо более высоком уровне, чем аудитория модных буржуазных фестивалей. Оценки, критерии, сложившиеся в наших аудиториях, нам и надо всегда иметь в виду, так же как нам надо сообща, целенаправленно, помогая друг другу, бороться за укрепление авторитета социалистического киноискусства. В советской

Группа участников совещания. Слева направо: М. Александреску (Румыния), М. Перес (Куба), Э. Дертьян (Венгрия), Э. П. Барнет (Куба), В. Трапл (ЧССР), Б. Галанов (СССР), А. Броусил (ЧССР), Ф. Мариашши (Венгрия)

прессе, в частности в журнале «Искусство кино», мы обычно много пишем о фестивалях в социалистических странах, а о последнем Карлововарском фестивале писали даже очень много. Нам кажется, что эти фестивали гораздо больше значат для развития мирового кинематографа, чем любой буржуазный фестиваль.

Рассказав о том, что делается в советской кинопрессе для популяризации достижений киноискусства в странах социалистического лагеря, оратор далее особо подчеркивает общую коллективную ответственность марксистской критики за идейную чистоту кинематографии, создающейся в странах победившего социализма: «Мы все несем ответственность и за то, что не пришли в свое время на помощь нашим чехословацким товарищам, когда буржуазная реакция начала наступление на завоевания социализма в Чехословацкой республике через средства массовой пропаганды, в частности через кинематограф. Нам всем одинаково необходимо сознать, что, развивая свои национальные традиции, внимательно исследуя неповторимое своеобразие своих кинематографических школ, мы в то же время выступаем перед миром как единый лагерь, объединенный пониманием своей коллективной ответственности за то, как, под знаком каких идей наши кинематографии входят в современный, кипящий борьбой и противоречиями мир. Нам не пристало быть в обороне. Нам надо постоянно быть в наступлении, и вот о тактике и стратегии этого идеологического наступления на империализм прежде всего и призваны задуматься участники этого ответственного совещания».

С анализа уроков, которые чехословацкие кинематографисты извлекают из попытки идеологической диверсии, предпринятой в свое время врагами социализма в Чехословакии, начинает свое выступление Войтех Трапл, выступивший от имени чехословацкой делегации. Выразив удовлетворение по поводу того, что на этом совещании он может «думать вслух, и так искренне, как это обычно бывает среди друзей», тов. Трапл напоминает о том времени, когда чехословацкие кинематографисты «оказались непосредственно под идеологическим огнем, и в стране произошла тотальная деструкция во всех идеологических областях». Основная часть культурного фронта в этот период перестала служить высоким целям и идеалам социалистического содружества. Постепенно началось прямое нападение на позиции социалистического искусства, на позиции социализма.

— На эту проблему,— указывает оратор,— нужно смотреть в комплексе. Ее нельзя свести к тому, что на киностудии «Баррандов» в какой-то момент возник какой-то фильм, который оказался в прямом противоречии с социалистическими идеями. Нет, кинематограф был составной частью очень длительного процесса, который продолжался много лет, и мы все согласны теперь с тем, что руководство этим процессом разложения социализма в Чехословакии изнутри осуществлялось с Запада.

В чем проявился этот процесс? Во-первых, те, кто тогда руководил Коммунистической партией и должен был охранять принципы коммунистической партийности, встали на либеральные позиции. Во-вторых, творческий союз работников кино и телевидения стал орудием нападения на социалистические силы. В течение нескольких лет на руководящие должности на киностудии «Баррандов» проникали такие люди, концепция которых находилась в прямом противоречии с социалистическими критериями. Естественно, что результатом этого процесса было разрушение и теории и творчества. Многие кинокритики перешли в тот период на враждебные нам позиции.

Конечно, нападение на наши идеологические позиции проводилось очень продуманно, со значительной долей умелой демагогии, и диверсия прикрывалась такими привлекательными лозунгами, как «художественная правдивость», «гуманизм», «свобода творческого выявления», «право на эксперимент» и т. п.

Однако за завесой этих привлекательных лозунгов налаживалось создание кинопроизведений, которые были направлены против самого существования социалистического

государства, против основ гражданского самосознания наших людей.

Сейчас мы должны сказать, что в роли тяжелой артиллерии, которой была поручена подготовка к дальнейшим атакам, выступили именно художественные фильмы. А их объектом был духовный мир каждого отдельного зрителя нашей страны, поскольку в настоящее время трудно вести атаку против самого социалистического строя. Сначала надо было подготовить почву для политических диверсий — принизить, скомпрометировать те эстетические и моральные идеалы, которые были воспитаны в народе партией, чтобы создать такую атмосферу, в которой расцвели бы самые разрушительные страсти, истерия пессимизма и индивидуализма.

Уже с начала 60-х годов стали появляться фильмы, которые несли в себе начало скептицизма, вызывали пессимистические настроения, чувство обреченности, мысли о том, что в социалистическом государстве якобы не могут существовать условия, благоприятные для развития личности. Так идеологическая диверсия начиналась, а затем появилось несколько фильмов, которые были уже непосредственно направлены против социалистического курса, против нашего государства.

— Тем не менее,— говорит тов. Трапл,— попытка ввести страну, нашу культуру и искусство в глубокий кризис не оказала на нас того деморализующего влияния, на которое рассчитывали враги социализма. Наоборот, мы вышли из битвы закаленными, нашли в опыте тех лет основание для того, чтобы снова убедиться в том, насколько мы были правы, защищая наши принципы, поняли, что на том пути, по которому мы шли после 1948 года, мы непобедимы. В результате борьбы с идеологической диверсией наши силы окрепли. В эти критические годы люди проверяли себя, извлекая опыт, на основе которого мы можем теперь вести принципиально новую политику в области кинематографии.

Далее тов. Трапл переходит к подробной характеристике новой ситуации, сложившейся после разгрома контрреволюции в чехословацком киноискусстве. Прежде всего он отмечает коренные перемены, которые произошли в политике проката: навсегда покончено с тем временем, когда по всему миру демонстрировались чехословацкие фильмы, которые были сделаны на чехословацкие деньги, а направлены были против чехословацкого народа. Второй момент произведенной перестройки касается проблем драматургии. Сейчас на студии «Баррандов» организовались новые драматургические группы, а во главе этих групп встали люди, которые всем своим поведением доказали, что они могут вести драматургию к новым целям.

— И теперь,— говорит тов. Трапл,— мы находимся на том этапе, когда мы получили возможность провести реконструкцию в области теории и критики. Вот почему мы с такой радостью воспользовались возможностью этой встречи.

Я думаю, — продолжает оратор, — что в том положении, в каком мы находимся, для нас самым важным является восстановление, реабилитация критериев, испытанных в борьбе за социалистическое искусство, за оздоровление духовного мира нашего зрителя. В нашей ситуации каждый фильм должен быть боевым. То есть активно выступать за утверждение нашей социалистической точки зрения. Это необходимо подчеркнуть еще и потому, что в свое время мы попали в положение обороняющихся, испугавшись того, что нас, когда мы выдвигали правильные лозунги, демагогически называли догматиками, людьми, которые-де стремятся к схематизму в искусстве.

Но мы не догматики и не упрощенцы, и нам сейчас мало выдвинуть такие эстетические критерии, которые могли бы объединить работников искусств. Нам надо, чтобы эти критерии были увлекательны также для широких зрительских масс. И если в предыдущие годы сознательно культивировались произведения, которые апеллировали к самым низким страстям и побуждениям, то сейчас мы должны создавать произведения, которые будут обращаться к высшим проявлениям человеческого духа, будут способствовать развитию лучших

сторон человеческого характера. Мы должны восстановить уважение и доверие к таким понятиям, как революционный энтузиазм, красота самопожертвования во имя идеалов народного счастья, ко всему тому, чем так велик и прекрасен опыт революционной борьбы в России. Нам надо так решать эту задачу, чтобы молодой человек в нашей стране, которому сейчас созданы все условия для того, чтобы ему удобно и покойно жилось, смог, захотел поступиться удобствами ради совершенствования своей личности, ради обогащения своего духовного мира. Нам надо выдвигать перед молодежью идеалы, которые бы ее увлекли. И мы сможем это сделать только в том случае, если будем подходить к этой задаче по-боевому, в свете тех больших задач, которые стоят перед кинематографией не только какой-то отдельной из наших стран, а всех стран нашего содружества. Ведь в странах нашего содружества мы располагаем активом зрителей свыше 300 миллионов человек.

В заключение тов. Трапл выражает надежду на то, что работа совещания еще больше приблизит всех к решению идейных и творческих задач, стоящих перед марксистской кинокритикой.

После выступлений делегатов началась товарищеская дискуссия, в которой приняли участие: Эрнст Штриц (ЧССР), Иван Стоянович (Болгария), Армен Медведев (СССР), Йорген Хардер (ГДР), Юдит Мариашши (Венгрия), Хенрик Зелинский (Польша), Антонин Броусил (ЧССР), Эмил Петров (Болгария), Эрвин Дертьян (Венгрия), Эмилия Кинцлова (ЧССР), Дмитрий Писаревский (СССР), Гюнтер Нетцебанд (ГДР), Мануэль Перес (Куба), Богумил Штайнер (ЧССР), Ласло Бернат (Венгрия), Евгений Сурков (СССР), Войтех Трапл (ЧССР), Болеслав Михалек (Польша), Сергей Дробашенко (СССР), Ивет Биро (Венгрия), Бранко Шемен (Югославия), Ежи Пассендорфер (Польша), Тодор Динов (Болгария), Борис Галанов (СССР). Дискуссия протекала очень оживленно, в дружеской обстановке и коснулась многих вопросов, актуальных для развития социалистической кинокритики.

Участники дискуссии основное внимание уделили задачам активизации критики и киноискусства стран социалистического содружества в борьбе против империалистической идеологии. Эрнст Штриц, анализируя итоги борьбы против буржуазного ревизионизма в Чехословакии, подчеркнул, что, хотя враги социализма выступали под лозунгом «Дайте свободу творчества и идеологических дискуссий», эти лозунги послужили прикрытием для открытого наступления на социализм, привели к грубому зажиму прогрессивно мыслящих кинематографистов, вплоть до попыток физического подавления всех тех, кто не был согласен с ревизионистскими «теориями». Тов. Штриц говорит, что, вступив в новый период своего развития, чехословацкие критики укрепились в убеждении, что «только на основании оценки художественной эффективности произведения с точки зрения потребностей социалистического общества можно создать основу, на которой будут происходить диалоги между критикой и творцами». В заключение тов. Штриц присоединяется к тем, кто в первый день совещания говорил о значении контактов с другими социалистическими кинематографиями, поскольку чехословацкой критике такие контакты необходимы «как соль и хлеб».

Армен Медведев сосредоточил свое внимание на необходимости использовать те киноиздания, перед которыми стоит задача информировать западного читателя о новинках киноискусства в той или иной социалистической стране, для активного разоблачения попыток наших идейных противников убедить зрителей и читателей на Западе в «некоем перерождении социалистической кинематографии», в «забвении социалистическими кинематографистами их революционных традиций». Он говорил также о попытках западной прессы, особенно массовой, создать некую модель социалистического, в частности, советского киноискусства, приемлемую для буржуазных идеологов. Ведь чем изощреннее такие попытки, тем более высока должна быть наша активность в борьбе за западного зрителя, за сообщение ему того, что

можно было бы назвать не просто информацией, а информацией наступательной, другими словами — за широкое распространение правды о социалистическом киноискусстве. Тов. Медведев резко выступает против тенденции, проскальзывающей в иных изданиях, так «рекламировать» киноновинки, чтобы их идеологическая сущность — «в целях привлечения к ним буржуазного потребителя» — была затемнена, а на первый план выдвинуты элементы, способные привлечь к ним этого потребителя.

Всецело присоединяясь к призыву усилить наше наступление на империалистическую идеологию, содержавшемуся в выступлении советской делегации, Йорген Хардер отмечает, что, к сожалению, до сих пор положение в области массовых коммуникаций складывается так, что инициатива чаще все-таки исходит от противника. Он напоминает также о тех «моделях современного общества», которые выдвигают буржуазные социологи, стремясь «интегрировать» социализм и капитализм, поскольку эти модели имеют прямое отношение и к искусству кинематографического отображения действительности. Тов. Хардер призывает сочетать рассмотрение эстетических проблем современного кинематографа с социологическими, подходить к киноискусству как к феномену и эстетическому и социологическому.

Хенрик Зелинский приводит в своем выступлении примеры острой идеологической борьбы, разыгрывающейся на различного рода кинематографических фестивалях, симпозиумах и т. п., и напоминает, что «там, где не будем наступать мы, будет наступать кто-то другой». В частности, он с гневом рассказывает о недавнем конгрессе Международной федерации киноклубов в Касабланке, атмосфера на котором оказалась проникнутой идеями Мао Цзе-дуна.

Развивая мысли, высказанные в выступлении польского делегата, Антонин Броусил напоминает о борьбе за умы кинематографистов Черной Африки, которую целеустремленно ведут организаторы разных буржуазных кинофестивалей, в частности Венецианского. В этой связи он высоко оценивает значение социалистических кинофестивалей, в особенности Ташкентского фестиваля кинематографий Азии и Африки.

Мануэль Перес также поддерживает выдвинутую советской делегацией мысль о том, что главная наша задача заключается в организации общей атаки на идеологическом и, в частности, кинематографическом фронте. Говоря о невозможности сосуществования, примирения идеологий, тов. Перес рассказывает о борьбе, которую кубинские кинематографисты и критики ведут против империалистической пропаганды, идущей из США. Он говорит об остром интересе кубинских зрителей к фильмам, отражающим антиимпериалистическую борьбу, в частности войну против американских империалистов, которую ведут народы Вьетнама, Лаоса и Камбоджи. В заключение тов. Перес предупреждает против попыток наших врагов в провокационных целях навязать нам альтернативу — догматизм или либерализм,— тогда как на самом деле, говорит он, мы не являемся ни догматиками, ни либералами, а являемся последовательными революционерами-марксистами.

На значение телевидения в борьбе за умы зрителей, особенно молодых, в разоблачении происков империалистической реакции указал в своем выступлении Гюнтер Нетцебанд, справедливо предупредивший марксистскую кинокритику против опасности недооценки такого важного средства массовой пропаганды, как ТВ.

Пристальное внимание участников совещания было привлечено также к методологическим проблемам социалистического киноискусства и кинокритики. В центре многих выступлений оказалась проблема социалистического реализма, защита этого метода, испытанного в боях за действенное наступательное революционное искусство, против «левых» и правых ревизионистов.

Анализу проблем социалистического реализма посвятил значительную часть своего выступления Дмитрий Писаревский. «Для противников социалистического реализма,— сказал он,— метод нашего искусства

раз и навсегда данная, окостеневшая догма, в то время как метод социалистического реализма живой, творческий, развивающийся, осваивающий все новые и новые пути и формы участия искусства в строительстве новой жизни». Нельзя поэтому примириться с тем, говорит он, что некоторые критики, видимо, в целях «ложно понятой тактики налаживания культурных контактов с западным миром, избегают говорить о методе социалистического реализма, прибегают вместо этого к расплывчатым, на все вкусы рассчитанным формулировкам и определениям». Тов. Писаревский подчеркивает, что стремление объявить метод социалистического реализма устаревшим на том основании, что в истории социалистического искусства было немало произведений слабых, упрощенческих, обходивших острые конфликты и противоречия действительности, является серьезной методологической ошибкой. Он видит в этом стремлении «отсутствие историзма, неумение или нежелание разобраться в сути дела, отделить то наносное, что на определенном этапе было привнесено в наше искусство, от его сути, которая ничем и никогда не могла быть деформирована».

Заключительную часть своего выступления тов. Писаревский посвятил задачам анализа кинематографа социалистических стран, обоснованию необходимости перейти от подчас уклончивых комплиментов к деловой и откровенной товарищеской критике, к открытому выяснению всех спорных моментов, так как только на этой основе может быть достигнуто подлинное, а не декларативное единство в наших рядах.

С анализом некоторых эстетических проблем, связанных с разработкой метода социалистического реализма, выступил Антонин Броусил, подчеркнувший, что «социалистический реализм как творческий метод никогда не был и не может быть мертв, потому что метод изображения действительности в ее развитии не может омертветь». Он призвал к тому, чтобы на следующих наших встречах критики-марксисты более предметно и детально рассмотрели конкретные вопросы нашей социалистической эстетики, метода социалистического реализма. И в частности, рассмотрели вопрос об отношении так называемой «аристотелевской драмы» к драме эпической, поскольку эта проблема весьма актуальна также и для кинематографа.

В выступлении Эмила Петрова, полагающего, что после международного Совещания представителей коммунистических и рабочих партий в Москве возникли многие вопросы, которые не могут быть механически перенесены на искусство, но которые в своей специфичности должны быть поняты в свете этого Совещания, особое внимание было уделено вопросу о роли буржуазии в развитии искусства, в частности кинематографа. Ссылаясь на Горького, который еще на I съезде советских писателей «проницательно отметил, что роль буржуазии в развитии культуры и искусства сильно переоценивается», тов. Петров обращает внимание на «инерционное состояние», характерное для некоторой части нашей критики и выражающееся в недооценке искусства коммунистического и в традиционной переоценке искусства буржуазного. «Если мы будем достаточно самокритичны,— говорит оратор,— мы сможем заметить, что такое состояние инерции в той или иной степени проникает в наши издания как периодические, так и в отдельные монографии». Развивая эту мысль, болгарский киновед далее говорит о необходимости преодоления другой инерции, характерной для части нашей критики, когда слабые произведения социалистического кинематографа из ложных соображений выдаются за достижения, и подчеркивает необходимость объединения усилий марксистских кинокритиков вокруг разработки эстетических проблем, одинаково актуальных для всех кинематографий социалистического лагеря, вокруг создания таких исследований, «которые бросили бы взгляд на развитие социалистического киноискусства в целом».

Выступление Бориса Галанова было посвящено вопросу активности критики, ее умению воспитывать вкусы зрителей, помогать художнику в поисках творческих решений, активно отстаивать принци-

пы социалистического реализма, писать об искусстве так талантливо и увлеченно, чтобы критика своей увлеченностью увлекала бы и читателей. Солидаризировавшись с тем местом в выступлении Эрвина Дертьяна, где тот напомнил об испуге буржуазии перед фильмами Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, братьев Васильевых, оратор говорит о необходимости сделать выводы из того факта, что буржуазия сейчас спекулирует на понятии «политический фильм», придавая «политическую» окраску даже сексуальным и развлекательным коммерческим фильмам. Тов. Галанов поддерживает мнение проф. Броусила и других ораторов, говоривших о том, что «искусство анализа должно переходить в нашем кинематографе в историческую перспективу», и в то же время полемически развивает мысль об образе героя, который, казалось бы, в силу своего «запрограммированного благородства» должен был бы увлечь зрителей, а на самом деле нередко оставляет их равнодушными, поскольку он действует в фильме, похожем на «мелкую тарелку, в которой ничего не держится и все расплескивается».

Вопросам повышения эстетической культуры социалистического кинематографа посвятили свои выступления Болеслав Михалек, Ивет Биро и Сергей Дробашенко. Болеслав Михалек перечисляет в своем остроумном полемическом выступлении разные способы уклончивых оценок, которые мы подчас «из самых лучших соображений» применяем в анализе фильмов социалистических стран. Несостоятельность такой позиции должна быть нам всем одинаково ясна, говорит он. Мы являемся свидетелями широкого процесса, который можно было бы назвать расширением культурной потребности общества вообще, когда благодаря телевидению все виды искусства максимально приблизились к зрителю. Нам надо в этих условиях особенно пристально задуматься над активизацией кинематографа как искусства, над развитием тех его специфических качеств и возможностей, которые помогли бы ему выстоять в борьбе с тем же телевидением.

Ивет Биро также полагает, что самое понятие «киноискусство» стоит сейчас на пороге «изменений революционного характера». Она говорит о новых функциях, которые должно приобрести искусство экрана, о переменах, происшедших во взаимоотношениях кино и зрителей после повсеместного распространения телевидения. В то же время Ивет Биро обращает внимание на новые области, которые осваивает кинематограф, и подчеркивает в связи с этим необходимость более строго дифференцировать ценности выходящих на экран произведений. Приведя мысль Грамши о том, что правда всегда революционна, оратор посвящает заключительную часть своего выступления анализу современной венгерской кинематографии, которая побеждала тогда, когда не отступала перед правдой, а выражала ее наиболее последовательно и прямо.

В выступлении Сергея Дробашенко, осветившего опыт работы по изучению теории и практики социалистического кинематографа, ведущейся в Советском Союзе, большое место заняла также защита принципа документальности, выдвинутого в статьях Базена и других и отвечающего, по мнению оратора, самой природе кинематографа, его эстетической специфике.

Проблема взаимоотношений людей, делающих фильмы, с критикой и кинематографа со зрителями стоит в центре выступления Ежи Пассендорфера. Он говорит: «Существует такая формулировка «кинематограф — это фильм и зритель». В самом деле, если нет зрителя, то нет и кино. Но между зрителем и фильмом существует еще критик. Каковы же его задачи?» Полемически заостряя свою мысль, тов. Пассендорфер выступает против претензий некоторых критиков стать «над зрителями», монополизировать право оценки новых кинопроизведений.

В острокритичном выступлении Бранко Шемена прозвучал серьезный упрек югославской кинокритике в «сниженности личного, авторского начала», в нежелании «портить отношения» с создателями рецензируемых картин и коллегами по профессии, в преобладании информационности над аналитичностью и т. д.

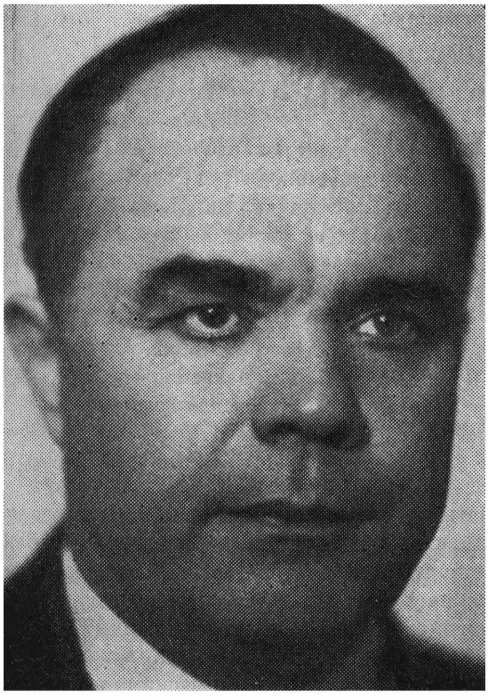
Касаясь проблем отечественного кино, тов. Шемен сказал, что югославский экран издавна проявил свою специфику в показе героев, находящихся в ситуации с «высокой температурой»; может быть, поэтому наши режиссеры, полагает он, с особым увлечением создают персонажей — воинов, но с огромными трудностями, потерями, порой слабо и наивно показывают людей, живущих в мирных условиях.

Выступивший на последнем заседании Т о д о р Д и н о в полагает, что представитель советской делегации был прав, «когда сказал, что иногда, отражая действительность, казалось бы, документально точно, мы можем и извратить ее. Это происходит тогда, когда мы не видим главных тенденций и закономерностей, присущих ее развитию. Глубоко ошибаются те,— продолжает тов. Динов,— кто в методе социалистического реализма видит только собрание технических средств или тот или иной технический подход к художественному освоению действительности. Не в этом сущность метода социалистического реализма». Далее тов. Динов говорит о необходимости открыто, прямо выражать наши идейные позиции, наши взгляды на мир и искусство. «Я бываю несколько смущен от той чрезмерной деликатности,— замечает он,— которая иногда проявляется на наших заседаниях, когда мы как бы стыдимся высказать наше кредо коммуниста. В 1967 году,— рассказывает в этой связи тов. Динов, — меня посетил представитель радио Братиславы, поставивший передо мной вопрос, свободен ли я в своем творчестве? Я ответил, нет, я не свободен. Но это не по вине административной власти. Может ли быть художник свободным от ответственности перед обществом, для которого творит? Перед искусством, которому отдается целиком, тем более когда художник считает себя коммунистом? Ведь свобода—это осознанная необходимость».

В заключение своего яркого выступления, как бы подытожившего многие мысли, высказанные в ходе совещания, тов. Динов подробно останавливается на идейной борьбе, которая ведется сейчас в мультипликации и вокруг мультипликации социалистических стран на международных смотрах этого вида искусства, проводимых в буржуазных странах.

Выступивший с заключительным словом Евгений Сурков сказал: «На протяжении последних трех дней в этой комнате царила атмосфера действительно товарищеского содружества. В итоге мы уходим с этого заседания, сблизившись, лучше поняв друг друга и, главное, убедившись в том, что есть крепкая основа, крепкая почва для того, чтобы наша дальнейшая работа протекала еще более сплоченно, еще более способствовала взаимному творческому обогащению». Поддержав практические рекомендации и предложения, содержавшиеся в выступлениях ряда товарищей и направленные на активизацию позиций социалистической кинокритики в борьбе с нашими противниками в западном мире, представитель советской делегации сказал: «Здесь высказывались разные суждения по поводу разных проблем нашей эстетики, нашего кинопроцесса, но все эти суждения были проникнуты заботой об укреплении наших общих идейных позиций, об увеличении активности социалистического киноискусства в борьбе идей, кипящих в мире. Нас, советских критиков, особенно взволновало то единодушие, с которым все товарищи приняли и поддержали тезис об увеличении наступательной энергии, политической активности всех социалистических кинематографий. И споры, которые здесь шли, — это были превосходные споры именно потому, что они способствовали не разъединению спорящих, а уясненню путей наиболее верных, способов наиболее действенных для разрешения стоящих перед нами больших и сложных политических задач».

Затем с короткой репликой выступил «дуайен совещания» профессор Антонин Броусил, который как «старейший в этом собрании» взял на себя право от имени присутствующих поблагодарить Союз кинематографистов за организацию этой интересной встречи и выразил надежду, что следующая встреча будет для всех деятелей социалистической кинопрессы такой же поучительной.



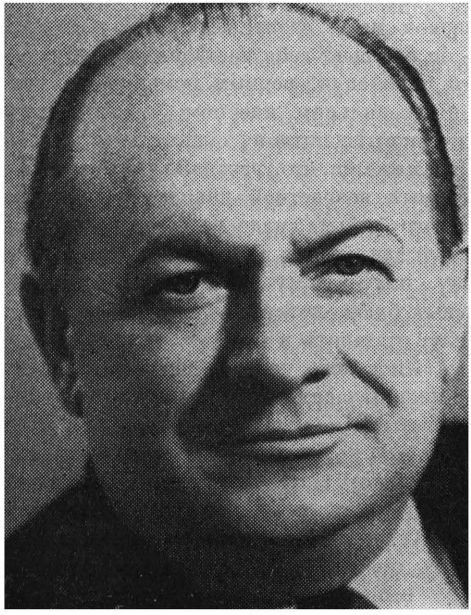
А. С. Левада

Из Постановления Центрального Комитета КП Украины и Совета Министров Украинской ССР от 9 марта 1971 года о присуждении Государственных премий Украинской ССР имени Т. Г. Шевченко

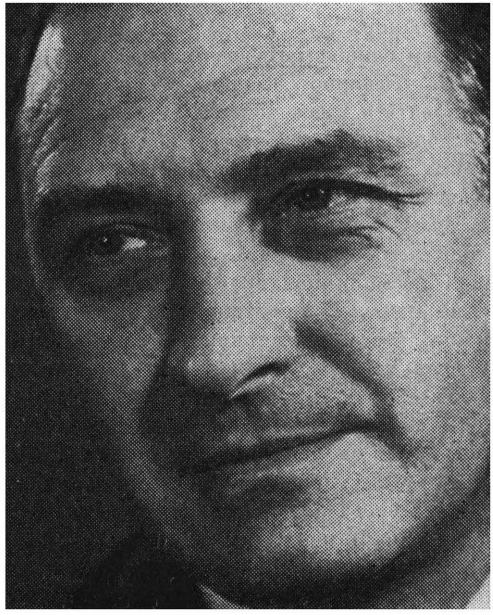
Центральный Комитет КП Украины и Совет Министров УССР, рассмотрев представление Комитета по Государственным премиям Украинской ССР имени Т. Г. Шевченко в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров УССР, постановляют присудить Государственные премии 1971 года:

... В области кинематографии

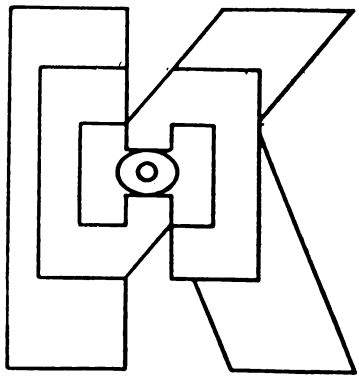
ЛЕВАДЕ Александру Степановичу — автору сценария, ЛЕВЧУКУ Тимофею Васильевичу — режиссеру-постановщику, ГАЮ Александру Дмитриевичу — исполнителю роли М. М. Коцюбинского — за кинофильм «Семья Коцюбинских».



Т. В. Левчук



А. Д. Гай



Недетские заботы детского кино

Даль Орлов

Все ли возрасты покорны...

Читаю в одной центральной газете интервью с актером Георгием Милляром, снимающимся много лет в фильмах для детей.

— Я не вижу,— говорит он,— большой разницы между взрослым зрителем и ребенком. Даже взрослому интересно смотреть веселые и поучительные эксцентрические сказки, а ребенок обижается, когда с ним сюсюкают. Дети, я бы сказал, острее чувствуют сатиру и юмор...

Не будем слишком требовательны к высказыванию, очевидно, сделанному на ходу. И остановиться здесь хочется не на спорном утверждении, что дети острее, чем взрослые, чувствуют сатиру и юмор. Для дальнейших рассуждений важна другая часть заявления: «Я не вижу большой разницы между взрослым зрителем и ребенком»...

Такая посылка получила сегодня в кино довольно широкое хождение. Утверждается, например, что если детский фильм талантлив и умен, то его с удовольствием посмотрят и взрослые, или что дети, мол, очень часто приходят в зрительный зал с родителями. Так можно ли их, взрослых, заставлять скучать? И наряду с прочим вставляется в картину нечто такое, что способно потешить не юное, а все постигшее взрослое сердце!..

На первый взгляд подобные утверждения выглядят справедливо. Талантливое действительно полезно, и родители не должны жалеть о потерянном времени, если провели полтора часа на детском киносеансе... На Западе появилась даже теория так называемого «семейного фильма». Но истоки ее зачастую обнаруживаются не в преимущественной заботе об интересах юного зрителя, а в сугубой заинтересованности коммерческим эффектом ленты. (Считается, что назвать фильм детским — значит заведомо провалить его в прокате.)

Для советского детского кинематографа на первом месте стоят задачи иного порядка — он ощущает себя наставником подрастающего поколения, верным помощником партии в правильном идейном, нравственном, эстетическом воспитании смены.

И мне кажется, что, рассуждая о том, каков допустимый возрастной диапазон аудитории у детского фильма, надо всегда помнить, что взрослый зритель все же относится к детскому фильму, как к тому блюду из ассортимента духовных блюд, которое можно попробовать, а можно отставить в сторону — есть чем заменить! Иное дело ребенок: его на взрослый фильм не пригласят, для него детский фильм — потребность насущная, возможность побывать в кино, именно на детском сеансе — единственная. В этом смысле ребенок имеет право на преимущественное и особое к себе внимание. Никак иначе! Расширительно истолковывать понятие «детский фильм» (от мала, мол, до велика — приходите!) — значит, на мой взгляд, обижать малышей, которые

имеют право получать картины, специально для них сделанные.

Но вот как обозначен жанр фильма «Внимание, черепаха!»: «Кинокомедия для самых маленьких детей, их старших братьев и сестер, их пап и мам, а также дедушек и бабушек». Вот так! По мнению создателей, все возрасты должны быть покорны «Черепахе». Очень неопределенный адрес: всем!..

Для талантливого режиссера Р. Быкова несколько мерцательное представление о тех, к кому он обращается, по-видимому, становится позицией. Вспомним «Айболит-66». Там доктор Айболит поет:

— Это даже хорошо, что пока нам плохо...

Для детей песенка? Что-то не похоже...

Одним словом, пусть это звучит трюизмом, но хочется повторить: детям нужны фильмы для детей, взрослым, соответственно, фильмы для взрослых. В том числе и такие, на которые детей до 16 лет не пускают. Сколько бы фельетонисты и конферансье не потешались над этой формулой, она необходима. Так же как сегодня полезно вспомнить о вывеске у входа в Первый детский кинотеатр, который до войны располагался в помещении нынешнего Московского театра эстрады. Там было написано: «Взрослым без детей вход запрещен».

Нельзя не разделить пафос К. Парамоновой, ратующей за высокохудожественное, трепетное, истинно жизненное, мудрое искусство для детей, нельзя не согласиться с ее утверждением, что если в фильме «перед глазами юного зрителя развернется настоящая жизнь, показанная умным художником в ярких образах... как истинное произведение искусства, такой фильм сделает их духовно богаче, раскроет новые аспекты действительности».

Но автор основательной книги «В зрительном зале — дети» (М., «Искусство», 1967), откуда взята только что приведенная цитата (стр. 5), считает бедой, крайне опасной и вредной тенденцией, когда «на том основании, что дети понимают в фильме не все, его немедленно исключают из детской кинематографии» (стр. 4).

А как же иначе?

Если мы, рассуждая в широком плане, ратуем за произведения, близкие, а значит, и обязательно понятные народу, опору этому находим в словах В. И. Ленина, боремся за искусство демократическое, в котором индивидуальные манеры творцов, ищущих новые средства выразительности, не вступали бы в трагическое противоречие с ясностью мысли, доходчивостью языка, то почему надо забывать об этом, когда дело касается материи особо тонкой и чувствительной — детской и юношеской психологии восприятия. Почему надо сознательно идти на то, что детьми в произведении будет что-то не понято («...частично не понята даже какая-то важная авторская мысль...» — К. Парамонова), и считать, что так оно и должно быть?!

Я оставляю в стороне соображения того порядка, что все равно развитый ребенок поймет в фильме больше, менее развитый — меньше. В этом ничего необычного нет. Тут ведь как и у нас, взрослых: один все понял, другой часть, а третий вообще не может взять в толк, что к чему. Порог понимания — вещь индивидуальная. Важно соблюдать при этом принцип, быть точным и последовательным в направленности своих усилий, в желании быть полностью понятым своей великолепной аудиторией, если ты действительно художник, чье призвание — работать для детей.

Можно, кстати, заметить попутно, что обсуждение с человеком, не достигшим пионерского возраста, проблем вроде проблемы, почему папа не хочет жить с мамой,— шаг торопливый. Не я один придерживаюсь такого мнения. Приведу здравое рассуждение О. Радищевой («Что написали для детей».— «Театр», 1969, № 4, стр. 58): «Дети подрастают с каждым десятилетием по-другому. Нынешние взрослеют раньше. Искусство не может не учитывать это, не навязывая, однако, им преждевременных проблем. Распавшиеся семьи, нелады между родителями — тема, преждевременно перекочевавшая в детскую драматургию... К счастью, у детей не наблюдается потребность смаковать обстоятельства, связанные с отсутствием пап. Этим предпочитают заниматься взрослые...»

И совершенно прав польский исследователь Адам Кулик («Возрастные ступени». —«ИК», 1969, № 3, стр. 85), который, ссылаясь на единодушное мнение психологов, отмечающих заметную неуравновешенность эмоциональной жизни в пору созревания, считает, что «следовало бы особенно избегать показа юному зрителю таких героев, судьба которых могла бы еще более усилить чувство неуверенности в себе. К числу таких фильмов я отнес бы те, которые показывают трагическую любовь и провозглашают тезис, что настоящей любви в жизни не бывает, а затем также картины, показывающие неблагополучные семьи, разводы и т. п.».

Детская аудитория требует не только соответствующей обработки предлагаемого ей материала, но и, так сказать, сортировки его согласно возрастной лестнице.

А то ведь сколько здесь даже у тех, кто отдает все свои силы работе с детьми, напридумано и понапутано!

В недавно выпущенной издательством «Просвещение» книге Ю. И. Рубиной «Театр и подросток» автор приводит признание главного режиссера Ленинградского ТЮЗа З. Корогодского: «Мне довелось разговаривать с мальчиком-пятиклассником, который видел фильм «Гамлет» и не только отлично понял суть произведения, но и был истинно взволнован выразительными средствами и игрой актера» (стр. 47).

Только полемическим задором талантливого, много сделавшего для советского детского театра режиссера можно объяснить стремление подтверждать свои мысли подобными излишне оптимистическими примерами. Коли пятиклассник действительно может сегодня «отлично понять суть произведения», которое называется «Гамлет», то зачем же в таком случае копья ломать!

Стереть все границы между возрастами и — вперед!

На самом же деле все обстоит совсем иначе. И справедливо добавляет Ю. И. Рубина, что «само по себе ускорение развития сегодняшних детей... не отменяет, однако, возрастных различий, не уничтожает и поэтапности развития. А возможность преждевременного овзросления детей (что во все времена прогрессивные деятели искусства, науки, просвещения считали явлением горестным и опасным) даже увеличивается в современную эпоху» (стр. 48).

«Человек имеет свои эпохи возрастания,— писал В. Г. Белинский,— не сообразуясь с которыми, в нем можно задушить всякое развитие» (Полн. собр. соч., т. 2, М., изд. АН СССР, стр. 369).

Уверения в том, что с ребенком можно говорить обо всем, было бы лишь «талантливо», было бы это «настоящее искусство», даже если ребенок чего-то и не поймет в продукции талантливого автора, порождены не одними только упованиями на спасительную акселерацию, о которой сегодня повсеместно рассуждают с удивлением, ужасом и удовольствием («Какие нынче дети!»). В равной мере они предопределены разобщенностью сил, направленных на изучение проблемы «Дети и искусство».

И здесь хочется подчеркнуть, что, несмотря на всегда случающиеся в живом деле отклонения, в кино надо еще доказывать то, что в области театра, например, или издательского дела давно стало общим местом. Родители прекрасно знают, что, покупая своему ребенку книжку, они могут заглянуть на последнюю страницу, где вместе с выходными данными разборчиво написано, для какого возраста книжка предназначена: для младшего; для младшего и среднего; для среднего; среднего и старшего; просто для старшего. Никакой путаницы. И автор знал, для кого писал, и издательство знало, какую читательскую аудиторию оно имело в виду.

Так же в театрах юных зрителей. В начале каждого сезона управления культуры, министерства утверждают репертуарные планы коллективам по трем разделам: для младшего школьного возраста, среднего и старшего.

Нарушение этого принципа, тяга, скажем, у некоторых режиссеров к овзрослению репертуара не возводится в ранг творческих откровений, а воспринимается театральной общественностью как ЧП. Без устали повто-

ряется на творческих встречах, режиссерских лабораториях, тюзовских фестивалях, в прессе, что детский театр существует для юных зрителей, они — его главная забота, они — главный потребитель и заказчик репертуара.

Наталья Ильинична Сац, замечательный подвижник советского театра для детей, в книге воспоминаний «Дети приходят в театр» (М., «Искусство», 1961) так говорит о своей работе в 1918—1919 годах: «В этот период работы мы начали понимать, что делить зрителей только на взрослых и детей недостаточно. Когда на один и тот же спектакль приходили и пятилетние и пятнадцатилетние ребята, мы резко чувствовали неоднородность восприятия. Даже зрители восьми и четырнадцати лет — это разный уровень развития, разные интересы, требования, емкость восприятия,— значит, им нужны и разные спектакли!» (стр. 58).

Как видите, пятьдесят с лишком лет назад было сделано это важное наблюдение. К сожалению, значение такой же дифференциации в кино недооценивается и по сей день. Всегда ли в репертуарном плане студии точно обозначается, что из запланированных детских фильмов—для такого-то возраста, а что—для такого?.. А если быть последовательным, то надо признать, что производство художественной продукции без реального представления о том, к кому она обращена, во многом теряет свою эффективность. Ведь нельзя себе представить мост, который начинают строить от одного берега, а до другого не доводят. Какое бы сильное впечатление ни производило сооружение, пользы от него будет мало...

Умение точно обозначать адрес своего произведения — задача не из легких. М. Каган («ИК», 1970, № 10) убедительно говорил о некоем кибернетическом «черном ящике», которым вообще представляется сегодня восприятие человеком произведения искусства, настолько это неисследованный, темный вопрос. «Известны его (ящика.— *Д. О.*) входные и выходные данные, а как из первых получаются вторые, остается вполне загадочным», — писал автор этой интересной статьи. Что же говорить об изучении детского восприятия! Если малыш даже сформулировать отношение к произведению способен в гораздо меньшей степени, чем взрослый. Двинуть вперед решение этой проблемы можно только при объединении усилий педагогов, писателей, психологов, режиссеров, физиологов, философов и т. д. и т. п. Но, видимо, не следует ждать дня, когда объявлено будет, что все неясные вопросы в этой области выяснены и можно приступать к съемкам, уснастив свою память серьезными и точными научными выкладками. Практика требует продукцию немедленно, и она появляется. Ибо нельзя такое важное дело откладывать в долгий ящик в ожидании выяснения отношений с «черным ящиком».

Постигая понятие Родина

Предварительные краткие замечания об определении понятия «детский фильм» важны не сами по себе. В конце концов, любые теоретические заключения мало стоят, если они не увязаны с главной заботой: насколько то или иное произведение искусства, в данном случае — для детей, связано с реальной жизнью, с теми проблемами, которые волнуют общество, как помогает оно формированию подрастающего поколения, правдиво отражая действительность, подмечая и поддерживая в ней не случайное, преходящее, а развивая тенденции ведущие, определяющие, которым принадлежит будущее.

Полезно именно с этой точки зрения рассмотреть несколько детских фильмов, которые недавно появились на экранах. Тут и картины о сегодняшнем дне детворы, и о судьбе ее в период Великой Отечественной — на фронте и в тылу, и о днях гражданской войны, первых лет Советской власти. Ни одно звено нашей истории не пропущено, ничто не забыто.

Легендарное время революции, гражданской войны всегда вдохновляло и неизменно будет вдохновлять советских драматургов, режиссеров, актеров, работающих для де-

тей и юношества. Появилось немало произведений в театре и в кино, посвященных этой великой эпохе. Но значительность темы предъявляет и особые, повышенные требования к авторам, берущимся за ее осуществление.

На практике, к сожалению, этот принцип выдерживается далеко не всегда.

Вот «Орлята Чапая» (студия имени М. Горького, авторы сценария И. Шведова и А. Шайкевич, режиссер-постановщик Ю. Победоносцев). Боевой сорванец Лешка — любимец одного из подразделений Чапаевской дивизии. Он боец сознательный, закаленный в схватках с врагом. Иное дело писарь Ванька — в нем поначалу сильна собственническая, крестьянская психология, он и донесение Чапаю согласен напечатать на машинке за определенную мзду: «можно деньгами, можно и натурой...»

По мысли авторов, жизнь в красном отряде должна изменить его взгляд на мир. Перед мальчиком, как нам дают понять, открываются новые, неведомые ему раньше отношения между людьми, основанные на высоких революционных идеалах, на принципах гуманизма и социального равноправия. Однако не вызывающие возражений авторские посылки не во всем оказываются подкрепленными достойными художественными решениями.

Главный герой — Лешка, употребляя выражение Салтыкова-Щедрина, «при ближайшем рассмотрении оказался девицею». Лешка — это не Лешка, а переодетая в мальчишеский костюм девочка Лена, не пожелавшая жить под родительским кровом и бежавшая в красный отряд. Там она (он) оказывается незаменимой(ым) в роли малолетнего разведчика.

Такое инкогнито порождает целый ряд забавных ситуаций, из которых героиня выходит с честью не без помощи ставшего «классово сознательным» Ваньки.

Перед нами откровенная реминисценция классического сюжета о «кавалер-девице», только перелицованная для маленьких зрителей. То, что «Орлята Чапая» сознательно рассчитаны на них, сомнений не вызывает. Другое дело, что, точно обозначив возрастной адрес зрителя, создатели фильма во всем остальном не смогли подняться выше вполне заурядного уровня. А тема позволяла надеяться на большее!

Другая лента —«Анютина дорога» («Беларусьфильм», сценарий К. Губаревича, постановка Л. Голуба),— на мой взгляд, внутреннее более органична и самостоятельна по материалу.

То, что произошло с белорусской девочкой Анютой, дочерью рабочего-революционера Ивана Коржевича, освобожденного из ссылки революцией, может показаться слишком неправдоподобным по исключительности исхода каждой конкретной сюжетной ситуации. Мать потеряла Анюту в вокзальной сутолоке, малышка попадает в семью кулака, помогает бойцам продотряда забрать у него хлеб, оказывается раненой, одна бродит по дорогам, живет в детской колонии, а в самом конце все-таки встречается с матерью... И тем не менее происходящее убеждает, понимаешь, что многое оправдано временем — исключительным, неповторимым, для сегодняшнего воображения поистине легендарным временем.

Авторам удалось тактично удержаться на живой грани между легендой и ушедшим реальным бытом, между тем временем и нашим сегодняшним представлением о нем. В картине живет чувство исторической перспективы. Далекая эпоха представлена в ней так, что оказывается понятной и волнующей для нынешнего маленького зрителя.

Высоту, значительность сообщает фильму его приобщенность к ленинской теме. Авторы в значительной степени справились с задачей донести до зрителя серьезность и глубину идей, нащупав достойную словесную и изобразительную форму. В результате чего непростой смысл излагаемого стал доступен юной аудитории.

Стоит обратить внимание, что, за редким исключением, режиссер не ставит перед юной исполнительницей главной роли непосильных задач. Оттого она выглядит естественно, убе-

дительно. Сложные по своей смысловой нагрузке, сравнительно развернутые тирады маленькой героини звучат из-за кадра. Когда же Анюта — Света Коростелина становится участницей сцен, в которых действуют и старшие, то сценарист строит их так, чтобы основная исполнительская нагрузка падала именно на последних. Юная же актриса оказывается умело «вписанной» в общую картину...

Эти «технологические» наблюдения важны не сами по себе. Они существенны прежде всего для характеристики вдумчивого отношения к своей работе пишущих и ставящих написанное для детей. Данным примером хотелось также подкрепить мысль, высказанную в первой части статьи: разговаривая с детьми, не нужно одновременно заигрывать и со взрослыми. Лучше в полной мере, как авторы «Анютиной дороги», ощутить свою ответственность перед маленьким собеседником. Право, он этого достоин!..

Рассказать малышам с экрана о ленинской правде — задача настолько благородная, насколько и трудная. «Анютина дорога» — продуктивный опыт в этом направлении.

В течение фильма девочка стремится к Ленину, будучи уверена, что вождь поможет ей. То есть сюжет движет самая главная, самая волнующая посылка: идти к Ленину как символу правды, надежды, мечты.

Идейной кульминацией картины стала сцена, когда дети пишут письмо раненому Ильичу: «Дядя Ленин, Платон Павлович сказал нам, что вы лежите раненый... Скажите доктору, чтобы он скорее выздоровил вас... Мы скоро посеем, а летом привезем вам свой хлеб, чтобы вы скорее выздоровели»...

Поддерживая фильм «Анютина дорога» в главном, определяющем, я отнюдь не закрываю глаза на то, что в какой-то степени снижает его уровень. Больше того, они, эти недостатки, оказываются обратной стороной его достоинств. Взяв в основу произведения крупную мысль, исполненную глубины и живого драматизма, сценарист и режиссер как бы не решились довериться ей до конца, поспешили подстраховаться, так сказать, самоигральными ситуациями, включив ближе к к финалу драку и пожар. Характерно, что в этих эпизодах, которые существуют как бы сами по себе, отступает в тень главная героиня, которая-то как раз наиболее нам, зрителям, интересна.

Пожаром, учиненным кулаками, прерывается самодеятельное театральное представление, организованное воспитанниками детского дома.

...Тут придется специально сказать о роли и месте театрально-концертных представлений в произведениях кинематографа. Нельзя не сказать. Очень уж часто случается так, что зритель покупает билет в кино, а ему усиленно навязывают снятый на пленку эстрадный или филармонический концерт.

Сам по себе замысел показать в «Анютиной дороге» сцены, в которых маленькие герои простодушно разыгрывают на подмостках историю самой Анюты, вроде бы и не должен вызывать возражений.

Но посмотрите картину «Орлята Чапая», и вы убедитесь, что сюжет в ней весь подстегнут и подкреплен мотивом подготовки и показа самодеятельного красноармейского спектакля.

Уже для двух фильмов, детских, повествующих об одном историческом времени,— многовато...

Но и это не все. Шикарные детские концерты предлагают нам посмотреть также создатели фильмов «Пассажир с «Экватора» и «Последние каникулы», о которых речь пойдет дальше.

Вероятно, концерт, прерывающий киноповествование, является тем допингом, к которому прибегают авторы, чтобы подхлестнуть затухающий интерес к ходу действия, когда ход этот недостаточно убедителен или когда авторы почему-то перестают доверять собственному материалу, который и без концертов сам бы за себя говорил...

Трудному и героическому времени Великой Отечественной войны посвящены фильмы «Это было в разведке» (студия имени М. Горького, сценарий В. Трунина, постановка Л. Мирского) и «Иван Макарович» («Бела-

русьфильм», сценарий В. Савченко, постановка И. Добролюбова). Первый из них рассказывает о мальчике, ставшем воспитанником подразделения разведчиков и принимающем активное участие в боевых операциях, второй посвящен судьбе детей, заменивших отцов и старших братьев в тылу, взявших на свои детские плечи недетскую ношу самоотверженной работы на оборонных заводах.

Две ленты как бы складываются в дилогию на тему: советские дети на фронте и в тылу, и обе успевают сообщить зрителю немало существенного, подметить в характерах персонажей черты, воспитанные в них советским обществом, ярко проявившиеся в годину испытаний.

Если соотнести оба произведения с некоей объективной данностью, с реальным положением вещей в тот период жизни народа, то при всем том, что фильм «Иван Макарович», с точки зрения требований строгой композиции, выстроен менее стройно, чем фильм «Это было в разведке», все-таки, мне думается, он выигрывает большей серьезностью, суровостью, наличием в нем пафоса нелегкой, идущей от жизни правды.

Мы видим последние мирные дни Вани, его отца и матери, города. И вот уже проводы отца. На экране — стенающий, взбудораженный, охваченный горем вокзал.

Поезд с эвакуированными идет на Восток. А навстречу торопятся платформы с танками...

Действие фильма «Это было в разведке» тоже начинается на железной дороге, в теплушке поезда. Мальчик Вася бежит на фронт, очень самостоятельный, норовистый, мужественный мальчик. В той же теплушке солдат Егоров едет в часть после госпиталя. Благодаря этому знакомству Вася и попадает сначала к танкистам, потом к разведчикам...

По множеству фильмов о войне мы знаем эти вокзалы, с которых уходят на фронт поезда с отцами, братьями, любимыми; знаем эти платформы и теплушки, пролетающие мимо родные поля и перелески; как самых близких воспринимаем юных и пожилых, в пилотках и касках, со скатками через плечо и с котелками на боку, курящих самокрутки, угощающих друг друга хлебом, просто говорящих о великом и трагическом обыкновенных героев. Советским кинематографом создан этот коллективный образ народа, идущего, едущего, спешащего на фронт,— героического, скромного, непоколебимого.

Путешествие Васи, познакомившегося с Егоровым, завершается благополучно, он добивается своего — становится бойцом.

Ваню же по дороге в глубь России подстерегает трагедия страшная, непоправимая. Стервятники налетели на полустанок, где задержался состав, и под вражеской бомбой погибает мать мальчика.

Два начала, два пролога, родственные друг другу, но заканчиваются они, и начинается расхождение двух лент в отношении их к литературно не адаптированной действительности. Если действие фильма «Это было в разведке» сразу переключается в определенно приключенческий жанр, то «Иван Макарович» развивается дальше с очевидным стремлением воспроизвести реальность во всех ее суровых и натуральных чертах.

Вася из «Это было в разведке» первым делом берет в плен немецкого парашютиста, потом самовольно увязывается в разведку и оказывается, по существу, единственным, кто обеспечил успех этой небольшой, но опасной операции. Затем он умело выполняет задание: находит роту Головни и передает ему приказ командира; еще некоторое время спустя отправляется в новый поиск, из которого не вернулись его предшественники, взрослые солдаты, и обеспечивает ликвидацию вражеских складов оружия и стратегически важного военного моста. Он попадает в плен, выносит пытки, его освобождают, в финале у мальчика, что называется, вся грудь в орденах, и летчики Энского аэродрома потрясенно смотрят на столь необычного малыша в военной форме, деловито уплетающего борщ в их столовой...

В двадцатые годы в педагогической и критической литературе появился термин «детский авангардизм» как определение тенденции в кинематографе, согласно которой дети

показывались совершающими такие поступки, которые и взрослым оказывались не по плечу.

«Действия маленьких героев решали исход дела,— замечает К. Парамонова,— даже если это была труднейшая военная операция». Далее она описывает фильм «Ванька и Мститель»: «Пастушонок Ваня прячет в своем шалаше двух красноармейцев, а потом уходит в Красную Армию. Тут он совершает невиданные героические поступки. Мальчик пробирается в штаб белых, похищает секретные документы, которые доставляет командованию Красной Армии его собака по кличке Мститель. Только благодаря Ване части Красной Армии одерживают победу, и юный герой, конечно же, награждается орденом».

Наш Вася из «Это было в разведке», как видите, прямой родственник того Вани, и не только в смысле целей борьбы за общие идеалы, но и по сверхудачливости, очевидному превосходству по всем статьям над старшими по возрасту.

Это общее принципиальное соображение отнюдь не зачеркивает того доброго, что есть в ленте «Это было в разведке».

Пусть не все в этом фильме вызовет доверие зрителя, но надо думать, что мальчишки все-таки не без увлечения станут следить за одиссеей своего удачливого сверстника. Ибо такой герой несомненно обращается к их патриотическому чувству, дает пример отваги, находчивости, смекалки, ловкости. Как тут не желать герою успешно выпутаться из, казалось бы, безвыходных ситуаций! И можно представить, каким внутренним ликованием преисполнится сердце иного мальчишки-зрителя, когда он увидит в финале Васю, увешанного орденами и медалями...

Отдельными теоретиками, занимающимися изучением проблемы нравственного воспитания детей средствами искусства, высказывается мнение, что детям, мол, особенно импонируют героизм, храбрость, отвага и в меньшей степени такие черты характера человека, как благородство или чувство справедливости. С сухим схематизмом такого противопоставления (больше импонирует героизм, чем чувство справедливости!) хочется поспорить, ибо жесткая прямолинейность его наводит на мысль о провозглашении примата одних черт юной личности в ущерб другим.

И героизм, и храбрость, и отвага — чувства, не существующие сами по себе. Они предопределены в героях воспитанием, социальной средой, психологией общественной атмосферы. Критерии героизма и храбрости вполне конкретны и определенны, и симпатию в юном зрителе, воспитанном в обстановке социальной нормы, эти качества вызвать могут только тогда, когда являются следствием благородства, чувства справедливости и т. д. Недооценка этого пагубна. Гораздо более убедительно выглядело бы, на мой взгляд, не противопоставление одних понятий другим, а исследование их причинно-следственной связи.

В фильм «Право быть ребенком» («Центрнаучфильм», сценарий А. Алексина и К. Воронкова, режиссер В. Виноградов) включены хроникальные кадры, воспроизводящие куклусклановский шабаш. Мы видим рядом с высокими фигурами в белых балахонах едва поднимающийся от земли балахончик, надетый на ребенка. Жуткое сочетание: мракобесие, человеконенавистничество печется о смене! Какая страшная судьба уготована этому неразумному существу, если с самых ранних дней взрослые приучают его видеть мир сквозь прорезь белого колпака!

Несомненно, что для того безымянного малыша, чье лицо мы так и не увидели, когда он чуточку подрастет, чувства благородства, справедливости, действительно, мало что будут значить. Но не в глубинах спонтанной детской психологии надо искать причину этого, а в воспитании, точнее говоря, применительно к данному случаю, в моральной обработке, которой подвергли его психику взрослые.

Авторы рассуждают о том, что дети всегда рядом со старшими и внимательно наблюдают за ними. Наблюдают, чтобы подражать.

В фильме «Право быть ребенком» мы видим и нечто другое: хронику периода Великой Отечественной. На советском военном тыло-

вом заво́де худые, с серьезными, осунувшимися лицами дети стоят у станков, заряжают пулеметные ленты и аккуратно укладывают их в ящики. Между прочим они тоже подражали взрослым. А точнее — не подражали взрослым. Сами становились ими до срока... Одновременно они постигали такие понятия, как Свобода, Родина, учились ненавидеть фашизм, брали уроки гуманизма, правды, справедливости.

Таким детям, я уверен, одинаково «импонируют» и героизм, и храбрость, и благородство, и чувство справедливости...

Уже не в документальном, а в художественном фильме «Иван Макарович» мы знакомимся с мальчиками и девочками военного тыла.

Иваном Макаровичем уважительно называют мальчика Ваню, того самого, который потерял на фронте отца, у которого погибла под бомбежкой мать. Он приехал в далекий уральский город к родственникам и никого не застал — еще одну семью сорвала с места и закрутила лихая година. Живет в котельной у приютившего его дяди Кузи. Помогает ему по работе, благо отец обучил и паять и мастерить и по электрической части, и по сапожной. В комнате, где раньше жили родственники, поселились эвакуированные бабушка с внучкой. Иван Макарович наведывается к ним — нет ли писем от дяди. Нет. Видит, как бедствуют старая и малая, помогает им, топит печку, постепенно становится первым авторитетом и воспитателем малышки.

Ушел дядя Кузя на фронт, Иван Макарович устроился на завод. Стал «рабочим классом»...

Фильм «Иван Макарович» обращен не к памяти нашей детворы, нет. Память, к счастью, ничего здесь ей не подскажет. Но он адресован к ее чувству Родины, ощущению исторической преемственности усилий народа, направленных на защиту отечества. Картина честно, без облегченности дает представление сегодняшним маленьким зрителям о том, в каких трудностях добывалось счастье сегодняшнего дня, сколько героических усилий прилагали для этого советские люди, и вместе со всеми — младшее поколение Страны Советов. Эта лента обращена прежде всего к чувству благородства и справедливости юных зрителей, и тем не менее, смею считать, что восприниматься она будет ими с не меньшим увлечением, чем фильмы, повествующие в первую очередь о героизме и храбрости. Потому что, повторяю, первое совершенно неотделимо от второго, и потому что аудитории, воспитанной в условиях социалистического бытования, близка и понятна храбрость, только порожденная чувством справедливости, и героизм, только продиктованный благородством...

Как бы срединное, тематически связующее положение среди названных выше картин занимает вышедший недавно на экраны фильм студии имени М. Горького «Серебряные трубы» (сценарий В. Железникова и А. Леонтьева, постановка Э. Бочарова). Он рассказывает о нескольких эпизодах из жизни Аркадия Гайдара и так же, как те фильмы, о которых говорилось выше, точно рассчитан на детскую аудиторию. В этом его несомненное достоинство. Давно пора было создать кинопроизведение, в котором бы мы увидели образ этого удивительного человека, писателя, в чьей биографии, в чьем творчестве так замечательно отразилось время.

События картины начинаются в 1924 году и доходят до 1941 года. Временной охват чрезвычайно велик, грандиозная эпоха с ее великими катаклизмами и преобразованиями вместилась в эти календарные сроки. Сама попытка увидеть мир глазами детского писателя, через этот крупный, недюжинный характер донести до зрителя высокие и благородные идеи позволяла надеяться на появление произведения значительного, не тривиального. Сбылись ли надежды?..

Начинается фильм с ноты высокой, взволнованной, песенной. Сообщается о легенде, услышанной бойцом Аркадием Голиковым еще в гражданскую: тому дано слышать высокие звуки серебряных труб, в ком чистая и благородная совесть. Всей жизнью Гайдар подтвердил свое право слышать это возвышенное пение, зовущее вперед, поднимающее и окрыляющее душу, всем творчеством звал

он юных читателей к кристальной честности перед собой, перед народом, перед призванием.

Мы видим, как слушают дети в тесном зальчике библиотеки рассказ Гайдара, который наизусть читает курносая пионерка. Герой рассказа должен погибнуть, и автор, присутствующий здесь же, спрашивает: как ему поступить с героем? Детвора настаивает на счастливом конце. Но разве может писатель отступить от правды жизни, приукрасить ее, облегчить? Нет, не может. Суровая борьба за революцию требует жертв, и жертвы эти были принесены. Ради счастья, ради будущего. Таков смысл разговора писателя с детьми, и они понимают его. Рассказ заканчивается трагически, но он умножает в читателе силы для борьбы за свободу и правду, готовит их к испытаниям, воспитывает суровой правдой.

К сожалению, уровень картины, который можно было предположить по началу, затем авторами не выдерживается. Образ несущихся в атаку коней, то и дело возникающий в фильме, никак не подкреплен соответствующим эмоциональным строем разыгрываемых сцен, зачастую драматически вялых, рассудочных, холодных. Картина, конечно, выполнит функцию проинформировать зрителей о ряде событий из биографии Аркадия Гайдара, но не больше.

Огорчительна неудача талантливого актера театра «Современник» А. Мягкова, выступившего в роли А. Гайдара. Тут, правда, трудно во всем винить исполнителя. Сценарием он ставится в такие ситуации, которые, право же, невозможно мало-мальски убедительно оправдать. Вспомните хотя бы эпизод, в котором А. Гайдар, приглашенный к пионерам, почему-то не решается (скромность?!) пройти в ворота, а лезет через забор. Вспомните следующий вслед за этим, полностью лишенный естественности разговор писателя с мальчишками в комнате для прикладных занятий. Пионеры почему-то не догадываются, кто перед ними, а взрослый дядя, за пять минут до этого прыгавший через забор, щедро одаряет их нравоучительными прописями...

Финал картины многозначительно взвинчен. Главный герой не погибает, как было на самом деле и о чем школьники, сидящие в зале, знают, ибо отлично знакомы с биографией любимого писателя, а торжественно шествует по полю военного аэродрома, удаляясь в туманную перспективу. Уместна ли такая напыщенность и сюжетная неопределенность в фильме, обращенном к маленьким зрителям? Тем более что в прологе, о котором упоминалось выше, сам А. Гайдар справедливо призывает своих читателей смотреть суровой правде в глаза, не думать, что борьба за счастье народа обходится без жертв.

Герои Аркадия Гайдара были сверстниками Анюты и орлят Чапая, о них, детях революции, было много рассказано писателем. На примере его героев воспитывались Иваны Макаровичи и разведчики Васи, представители того поколения советской детворы, которому было уготовано встретить и пережить войну. Вот почему, повторяю, в замысле своем создание киноленты о Гайдаре и его героях было попыткой верной и перспективной. Такую ленту ждали.

Жаль, что знакомство с ней не принесло настоящей радости.

Их интересует все

Советский кинематограф, так же как и театр, как и вообще искусство, не может существовать вне связи с современной жизнью. День сегодняшний предлагает художникам разнообразнейший выбор тем, позволяет щедро проявиться талантам, утвердиться им в разных творческих манерах, художнических взглядах, позволяет, наконец, на деле показать свою способность и готовность быть активными помощниками народа, партии в решении ими насущных общественных проблем.

Велика сегодня ответственность тех, кто лиру свою посвятил детям. Ежегодно они выпускают на экран два десятка полнометражных художественных фильмов, пятьдесят частей мультипликационных, научно-популярных и документальных лент. Более миллиарда детей посещает ежегодно в нашей стране

кинотеатры. Цифры эти говорят о великой ответственности художников перед своей юной аудиторией. Аудиторией неуемной, жадной до впечатлений, желающей знать обо всем, что творится в мире.

Приведу выдержку из статьи С. Я. Маршака «Дети отвечают Горькому». В ней выдающийся советский писатель обобщил письма, присланные Алексею Максимовичу в ответ на его запрос, обращенный к детям: какие книги их интересуют? (Разрабатывались планы создаваемого тогда Детиздата.) С. Я. Маршак пишет:

«Какие же темы предлагают ребята новому издательству для детей?

Одна из наиболее распространенных тем формулируется очень коротко: в с ё!..

— Нам хочется знать обо в с е м, а книг интересных очень мало. Вот какие книги нам нужны. О жизни и работе Ленина — большая со многими рисунками. О жизни вождей Красной Армии, революционеров, изобретателей, путешественников, ученых, писателей (и старых и новых), о морском и воздушном флоте, рассказы обо всех странах, о природе... Нам хочется иметь книжку, как альбом, о том, что уже построено у нас в СССР. Мало рассказов из нашей детской жизни. Очень нам нужна энциклопедия, из которой мы могли бы узнать о б о в с е м...

...Подлинная энциклопедия,— заключает Маршак,— которой ждут наши дети,— это система знаний, это связь и зависимость всех окружающих явлений» (С. Я. М а р ш а к. Собр. соч. в 4-х томах, М., ГИХЛ, 1960, т. 4, стр. 60—62).

Этот тридцатипятилетней давности разговор касался книг. Но он, несомненно, имеет отношение и к кино. С тех пор запросы аудитории принципиально не изменились, просто они стали еще более обширными и, если так можно выразиться, квалифицированными. Информационный бум, захвативший планету, не мог не коснуться и юной поросли человечества. Рост знаний обо всем сущем, появление новых наук, космические завоевания, успехи телевидения, сложнейшие переплетения общественных связей и интересов — все это не может не учитываться при создании новых фильмов для детей, посвященных современности. Но мы назвали проблему в ее глобальном срезе. Столь же серьезно она соотносится с нашими задачами, так сказать, внутригосударственными, с перспективой построения коммунистического общества, с необходимостью формирования такого поколения, которое сможет принять эстафету старших, чтобы с честью понести ее дальше.

Такие, например, ленты, как «Последние каникулы», «Пассажир с «Экватора», «Время счастливых находок», «У заставы «Красные камни», «Внимание, черепаха!»,— каждая по-своему касаются разных аспектов воспитания советской детворы.

В «Последних каникулах» говорится о приобщении подростка к трудовой жизни взрослых, об огорчениях первой любви; «Пассажир с «Экватора» в приключенческой форме затрагивает вопросы бдительности и героизма, интернациональной дружбы; в картине «Время счастливых находок» авторы с добрым юмором повествуют о неизбывной мальчишеской любознательности, о страсти к поиску; о юных помощниках пограничников, их дружбе, храбрости, стремлении принять посильное участие в обороне Родины рассказывает фильм «У заставы «Красные камни»; пафос ленты «Внимание, черепаха!»— в попытке поведать о формировании в детях чувства добра, справедливости, помощи слабым.

При всей видимой тематической широте названных лент несколько обескураживает их определенное однообразие, так сказать, по месту действия,— географическое, что ли... В половине их герои выводятся авторами на берега Черного моря.

Случайное совпадение? В какой-то степени, наверное, да. Но с другой стороны — не есть ли это пристрастие к «самому синему в мире» одной из граней штампа, согласно которому счастье детворы можно выразительно показать, только если в избытке присутствуют солнце, воздух и, сами понимаете, вода.

Я отнюдь не хочу бросить тень на солнечные крымские пляжи. Они щедро подарены государством детям, и это прекрасно. Но мне—

и уверен, далеко не только мне — по сердцу и городские дворы, в которых разворачиваются поиски черепахи, и предгорные луга и перелески у заставы «Красные камни».

В конце концов, вполне второстепенный вопрос — на каком пленэре авторы строят действие, было бы действие настоящее и герои тоже. Но для детского фильма затронутое нами обстоятельство все-таки существенно. Вспомните их пожелание знать и видеть всё — так почему предлагать только южное море? Это раз. А два — более широкий географический кругозор авторов в той или иной степени, наверное, повлечет за собой и более разнообразное и своеобразное решение детской темы в каждом конкретном кинослучае.

«Блещу грустным юмором»

Фильм «Пассажир с «Экватора» (студия имени М. Горького, сценарий А. Негго, режиссер-постановщик А. Курочкин) начинается с песни:

Кто тебя выдумал, звездная страна?
Снится мне издавна, снится мне она.
Выйду я из дому, выйду я из дому:
Прямо за пристанью бьется волна...

Ветреным вечером смолкнут крики птиц,
Звездный замечу я свет из-под ресниц.
Тихо навстречу мне, тихо навстречу мне
Выйдет доверчивый маленький принц.

В детстве оставлены давние друзья.
Жизнь — это плаванье в дальние края.
Песни прощальные, гавани дальние...
В жизни у каждого сказка своя...

Не трудно заметить, что слова эти, сочиненные Н. Добронравовым, написаны от имени взрослого человека (не важно, что в картине исполняет их малолетняя Галя), который как бы вспоминает о детстве («В детстве оставлены давние друзья...»), поэт меланхолически грустит о прекрасном ушедшем («Песни прощальные, гавани дальние...»), и поскольку опыты быстротекущей жизни не прошли для него бесследно, он уже знает: «В жизни у каждого сказка своя...»

Ну что ж, нельзя не согласиться, что и данный ключ возможен при решении, как говорили раньше, детской фильмы: взрослый, со всем своим жизненным багажом, как бы оглядывается в прошлое, «нежно болен воспоминаньем детства» (С. Есенин), и сквозь этот магический кристалл мы созерцаем происходящее.

Приняв заявку, декларированную в песне, мы затем вынуждены недоумевать: действие картины происходит в наши дни, а воспоминать о том, что происходит сегодня, можно только завтра, а завтра еще не настало. Так как же воспоминать? Правда, один хороший советский поэт назвал свой сборник «Воспоминание о будущем», и после знакомства со сборником убеждаешься в поэтической правомочности такого названия. Но как здесь, в фильме, оправдано очевидное логическое несоответствие?

А никак не оправдано.

Авторы просто не обращают на него внимания и в меру сил излагают свою историю отдельно от песни.

Я не сделаю никакого открытия, если скажу, что талантливое, истинно художественное произведение всегда производит впечатление органичной законченностью и убедительной точностью, внутренней обусловленностью деталей. Не будет открытием и обратное утверждение: в сочинении, назовем его малохудожественным, что ни компонент, то, как говорится, «не туда», что ни обстоятельство, то случайное, что ни умозаключение, то неубедительное. Вот и песня — сама по себе, кажется, неплоха, а в фильм не лезет.

Так оно и дальше идет...

Надо же было такому случиться, что бдительному пионеру Ильмару отшибло память! Плыл на пароходе «Экватор», напал на след шпиона, и в самый решающий момент — отшибло память. Не помнит ничего, и все тут! Его спрашивают, окружают заботой и вниманием, пытаются испугать (может, с перепугу вспомнит?!), а он таращит глаза и — ничего! Почти по Райкину: доярка с перепугу принцип дойки забыла...

Этот далеко не ануйевский «человек без багажа» в пионерском галстуке путает все карты не только своим сверстникам, но и опытному советскому контрразведчику Габушу. Габуш обо всем догадывается, но не во всем уверен. А доктор, вместо того чтобы просто

сказать: мальчика явно кто-то ударил кулаком, изъясняется таким образом:

— Павел Александрович, у мальчика на темени небольшая опухоль. На ушиб не похоже. Мне приходилось видеть такие следы после удара кулаком.

Не будем придираться к терминам и доказывать, что при точном соблюдении смысла удар кулаком — тот же ушиб. Интересна сама постановка вопроса: п р и х о д и л о с ь в и д е т ь! — чувствуете, с каким трудом догадка перерастает в уверенность?

Но Габуш дело знает и гнет свою линию: «Доктор! Очень важно, чтоб он вспомнил. Чрезвычайно важно!..»

Шпиона зовут мистер Пипп. Кто еще не коллекционирует штампы, может успешно начать свою коллекцию с этого образчика.

Габуш и Пипп достаточно умны, чтобы лишить себя удовольствия разговаривать друг с другом с юмором. Верх в остротах одерживает, конечно, Габуш. Пипп, как в поддавках, подставляет свои шашки. Стоит, например, ему сказать: «Интересно, какая у вас черная-черная машина», как Габуш, не задумываясь, отвечает: «Да, специально для черных визитов...» А если бы задумался, то сообразил, что реплика его несколько двусмысленна — ведь в тот момент именно он наносит визит Пиппу...

Набор несуразностей, предложенных сценаристом и благосклонно принятых режиссером, столь обширен, что, право, не стоит приводить их все. Сам текст местами звучит, как пародия.

Инженер Ключик, приглашенный помогать контрразведке, говорит:

— Павел Александрович... Надо знать частоту настройки... Ее у нас нет.

Габуш глубокомысленно и широко поясняет:

— В этом и трудность нашей работы, товарищ Ключик.

Ни много ни мало — в этом...

Авторы хорошо знают, что речь персонажей необходимо индивидуализировать. Поэтому иностранные мальчики Гленн и Андре местами коверкают русские слова. Коверкают, правда, одинаково. И так же одинаково потом почему-то вдруг перестают коверкать и говорят вполне грамотно.

Советский пионер Таратута — паренек разбитной, он явно выполняет функцию — простите ненаучное выражение — оживляжа. Он все время настроен иронично и стремится блеснуть эрудицией.

Перед очередной детской затеей он вдруг восклицает:

— Ох, отведем душу — хочу романтики!

Или вот как он подтрунивает над своим товарищем Игорем:

— Агент ноль-ноль семь Джеймс Бонд, гроза контрразведки и доверчивых женщин.

Мальчик запросто, когда это ему необходимо, перелицовывает афоризмы Марка Твена. Стоит медсестре заметить, что, по слухам, язычок у него «чересчур длинный», тот парирует: «Эти слухи преувеличены».

Одно из самоопределений героя воспринимаешь как обобщение: «Наследственность. С детства блещу грустным юмором...»

Блещу грустным юмором — это (наконец!) сказано неплохо.

Непродуманность действенной линии каждого персонажа, случайность, неубедительность перепадов в их поведении и взаимоотношениях (почему, скажем, Гленн вначале отказывается участвовать в поисках Ильмара, а уже в следующей фразе соглашается? Какой внутренний смысл в неожиданной ссоре Гленна и Андре и т. д.?), одним словом, отсутствие драматургической пластичности,— все это соединяется в довольно грустную картину. По существу. А внешне «Человек с «Экватора» тщится выглядеть лентой жизнерадостной. Здесь нет недостатка в ярких пейзажных красках, ни на секунду не затухает бодрый темперамент юных исполнителей.

В пионерском лагере, в котором все это случается, отдыхают дети из многих стран. Создатели «Пассажира с «Экватора» коснулись таким образом темы чрезвычайно актуальной и важной. Они пытаются говорить об интернациональной дружбе, о борьбе с теми, кто стремится подорвать солидарность простых людей земного шара.

Кстати говоря, авторы, пишущие для детей, не так уж много в последнее время уделяют внимания этой проблеме. А жаль. Ведь вопрос воспитания подрастающего поколения в духе боевого пролетарского интернационализма не только не снимается с повестки дня, а стоит сегодня, быть может, еще более остро, чем когда-либо.

А в драматургическом жанре, кроме спектакля «Будьте готовы, Ваше высочество!» по повести Льва Кассиля в Московском театре юного зрителя, ничего, пожалуй, достойного в этом плане не припомнишь. «Человек с «Экватора» по вышеуказанным причинам в счет не идет.

Здесь мне хочется поделиться некоторыми личными впечатлениями на этот счет. Так получилось, что в силу своих драматургических интересов я познакомился с деятельностью Клуба интернациональной дружбы, вот уже несколько лет существующего при Московском дворце пионеров. Не мне судить о достоинствах пьесы, которая в результате появилась, но, признаюсь, то, что довелось узнать от пионеров — активистов клуба, от энтузиастов-руководителей, прямо-таки поразило воображение. Поразило своей серьезностью, искренностью, романтикой.

Самые маленькие приходят сюда кто из любопытства, кто в надежде разжиться марками. Поначалу они просто сортируют письма, которые во множестве прилетают ежедневно со всех концов земного шара. Потом им доверяют отвечать на них. Поверхностный интерес постепенно сменяется пониманием сути столь ответственного дела. Тактично направляемые педагогами, старшими школьниками, дети проникаются благородными целями клуба.

На деньги, вырученные от сбора макулатуры, например, они приобрели партию велосипедов и отправили их своим сверстникам во Вьетнам. Регулярно посылают они подарки детям политзаключенных, томящихся в застенках Португалии, Испании, Греции. Я держал в руках маленькую дольку папиросной бумаги, испещренную мелкими буквами,— неведомыми путями дошедшее до Москвы письмо благодарности из португальской тюрьмы от женщины-матери. Клуб интернациональной дружбы стал застрельщиком кампании за освобождение из тюрьмы испанского мальчика Хосе — сына коммуниста. Протест советских пионеров, содержащий призы: «Хосе не в тюрьму, а за парту!»,— был опубликован в «Пионерской правде» и в «Юманите». Как один из самых счастливых дней вспоминают здесь день, когда стало известно, что Хосе наконец на свободе...

Я был на торжественном вечере, когда генерал Родимцев, герой Испании и Сталинграда, вручил клубу на вечное хранение знамя Интернациональной бригады...

Вот что пишут вьетнамские пионеры своим советским друзьям, адресуясь в Клуб интернациональной дружбы: «Ежедневно в соломенных шляпах — шляпы свиты из соломы для защиты от осколков,— с санитарными сумочками на боку мы идем в школу и стремимся учиться как можно лучше...»

Как далеко все это существующее на самом деле и, простите за рекомендацию, рвущееся на экран, отстоит от легковесных сюжетных построений «Пассажира с «Экватора», от натужных реприз, которыми обмениваются его герои!..

Ситуация, аналогичная той, что находится в центре «Пассажира с «Экватора»— поиски и поимка шпиона,— разрабатывается и в фильме «У заставы «Красные камни» («Казахфильм», сценарий С. Листова, режиссер Ш. Бейсембаев). Здесь она, пусть не без некоторых издержек, но решена все-таки более логично и продуманно. Приключения тоже набросаны щедро, порой даже слишком, но обстановка границы передана правдиво, в происходящее веришь. Ощущаешь творческую ответственность создателей за избранную тему...

Но вернемся на берега славного Черного моря и познакомимся с героями картины «Последние каникулы» («Мосфильм», творческое объединение «Юность», сценарий А. Корина, режиссер-постановщик В. Кремнев). Здесь все не так просто, как в случае с фильмом «Пассажир с «Экватора». В произведении есть

нечто такое, что не может не вызывать симпатии. Мы знакомимся с семьей из трех человек: один лет семи, другой лет шестнадцати, их мать. Отец семью оставил. За те несколько минут, которые он присутствует на экране, успеваешь заметить, что это совсем неплохой человек, и детей своих любит, тоскует без них, и к бывшей жене относится по-доброму. Однако понимаешь, не заделалась у взрослых жизнь, и вряд ли оба теперь счастливы...

М. Булгакова в роли матери играет так, что мы без труда восстанавливаем в воображении предыдущую жизнь героини и будущее этой женщины, отдавшей всю себя детям, недоуменно замечающей, как они все больше с возрастом удаляются от нее, готовясь вступить в мир и более широкий и более красочный, чем тот, в котором жила она.

То, что в фильме связано с братьями Данилкой и старшим — Борисом, к сожалению, преподносится зрителю менее последовательно. Может быть, это произошло от очевидной дробности сюжета, от желания авторов захватить пошире, рассказать побольше...

И в самом деле, вполне достаточно для одного фильма досконально исследовать судьбу Данилки — талантливого юного художника. Как открылись в нем недюжинные способности, как познавал он себя, каким видел окружающий мир, как в обстановке внимания к раскрывающемуся таланту формировался его характер и как после первых трудностей чуть было не дрогнул он, не изменил призванию... Тут есть, что исследовать...

В картине же получилось так: появляется Данилка в начале. Потом его отправляют в пионерский лагерь для особо одаренных детей. Несколько раз о нем вспоминают другие персонажи. Где-то он мелькнет на скале — за мольбертом. И, наконец, появляется перед финалом: рвет свои рисунки. Ни дать ни взять — Гоголь, расправляющийся со вторым томом «Мертвых душ».

Поскольку мы, зрители, никак не подготовлены к неизбежности такой акции, ибо слишком поверхностно знакомы с духовным миром этого незаурядного мальчика, то всерьез нам воспринять его поступок трудно.

Другая, вполне самостоятельная линия в фильме — линия подростка Бориса. Это у него — последние каникулы: еще зима — и окончит школу. Это ему последние каникулы преподают урок труда (он работает в порту грузчиком), урок первого лирического чувства (он влюбляется в девочку), урок первой горечи от первого лирического чувства (девочка увлеклась другим мальчиком — поэтом, оказалась особой весьма черствой, себялюбивой).

К только что перечисленным коллизиям искусство обращалось неоднократно. Но в этом фильме была возможность раскрыть и нечто иное, более тщательно и разносторонне разработанное. Могло получиться произведение интересное. Но получилось ли? Ведь внимание авторов рассредоточилось, им просто-напросто не хватило девяти частей, отпущенных картине. Вот и пришлось принимать меры экстраординарные, подменять исследование диалектики души приемами плакатной наглядности и категоричности.

Хочется спросить: приходилось ли кому-нибудь видеть, чтобы с огромной скалы, вздыбившейся над морем, свисал в воду длиннющий канат в руку толщиной? Думаю, что ответ во всех случаях должен быть отрицательным.

Но есть люди, которые видели такую странную и никому не нужную конструкцию. Больше того — они сами ее соорудили, и некоторые из них по ней лазали. Это участники съемочной группы «Последних каникул». Они не только лазали, но и показали свою силу и ловкость с экрана. Показали, чтобы доказать, что Нина нечуткая девочка. Она поспорила с Аликом, что по одному ее слову Борис, рискуя жизнью, поднимется по этому канату на одних руках.

Борис и лезет по канату, предварительно справедливо заметив Нине, что она нехорошо с ним обращается, неправильно, он все же не ее вещь.

Нехорошо со своим героем обращаются и авторы, придумав ему такое упражнение. Утомительно долго взбирается Борис, и чем больше напрягаются его рельефные мышцы.

тем дальше отлетает напряженность драматургического действия. Заманчивая наглядность в показе столкновения характеров привела к результату с обратным знаком.

Если мы напомним о сложных взаимоотношениях родителей этих мальчиков — Данилки и Бориса,— то, таким образом, укажем на третью крупную тему, которая также вошла в фильм, но не получила в нем разработки.

У того же моря, но с другой стороны — с кавказской — происходит действие фильма «Время счастливых находок» («Мосфильм», авторы сценария Ф. Искандер, Г. Габай, режиссер-постановщик Г. Габай). Фильм этот сделан по мотивам рассказов Фазиля Искандера.

Все, кто видел картину, вправе спросить: на каком таком основании она попала в обозрение фильмов, предназначенных для детей и юношества? Картина-то явно не детская...

Разве не взрослые только могут оценить изысканную иронию, скрывающуюся в детских текстах, посвященных тихопомешанному дяде Коле:

З у р и к. А что он больше всего не любит?

С а н д р и к. Пьяных.

З у р и к. А любит?

С а н д р и к. Воду с сиропом, бабушку и тетю Раю.

З у р и к. И они целуются?

С а н д р и к. Как же они могут целоваться, когда у нее муж!

З у р и к. Тогда зачем же он ее любит?

С а н д р и к. Он ведь сумасшедший. Он ведь не понимает.

Действительно, как только мы решим не обращать внимание на рекомендацию Управления кинофикации и кинопроката показывать этот фильм «для детской аудитории», а твердо решим, что он рассчитан на аудиторию взрослую, как сразу все станет на свои места. Это трогательная лента о детстве, пронизанная обаятельным юмором, при всей видимой ее наивности мудрая и поэтичная.

Двенадцатилетний абхазский мальчик Сандрик, наделенный удивительной способностью все находить: античную стеллу и пропавшую соседскую курицу, деньги и забредшего на кладбище козла, преисполнен удивительной жадности к познанию окружающего, он неутомим в поисках неизведанного, его обуревает радость обретений, которые только устоявшемуся взрослому сознанию могут показаться незначительными. Находясь в полном душевном согласии с Сандриком, мы слушаем его последнюю реплику, завершающую фильм: «Я все равно когда-нибудь что-нибудь найду такое, чего никто никогда не находил».

Одно только серьезно смущает меня в фильме.

Больной человек живет в этом дворе, никому не делает вреда, питает возвышенную симпатию, как это ясно из приведенной выше цитаты, к тете Рае. Взрослые относятся к нему или безразлично, или пренебрежительно. Дети же не дают ему прохода. Даже милый Сандрик, благосклонно угощающий дядю Колю сиропом и делающий в конце концов для себя открытие: «А ведь он похож на нормального человека»,— даже Сандрик не упускает возможности бросить в дядю Колю виноградом, подшутить над ним, испугать, поставить в глупое положение. Это смотреть неприятно.

Неприятно и то, что авторы из придуманной ими ситуации даже пытаются выжать юмор. Однако когда школьный учитель принимает дядю Колю за родителя Сандрика и говорит с ним по латыни, нам смешно не делается. Сожалеешь, что писателю и режиссеру здесь отказывают такт и чувство меры.

Потеха над слабым не делает чести сильному. Не так ли...

К сожалению, о том же приходится думать после просмотра фильма «Внимание, черепаха!», о достоинствах которого подробно говорилось в № 7 за 1970 год журнала «Искусство кино». Поэтому здесь я заострю внимание лишь на некоторых сторонах этого действительно блещущего многими режиссерскими находками фильма. Частично я изложил свое отношение к нему выше, часть рассуждений оставил на конец. В том числе о главном, что меня в нем огорчило.

В центре всей истории, как известно, оказалась обыкновенная черепаха. Черепаха в данном случае выступает олицетворением живой природы, отношением к ней поверяется способность маленьких героев быть добрыми, заботливыми, внимательными к существам беззащитным, слабым, страдающим, говоря шире, здесь прослеживается прорастание в ребятах эмоций светлых и гуманных.

Авторы замыслили разыграть фильм именно так, и стремление их похвально. Однако, нагнетая драматизм событий, они так увлеклись схваткой противоборствующих сил, что, кажется, забыли о том, что и с той и с другой стороны в этой битве выступают дети. Вы помните, что дети делают с несчастной черепахой? Наваливают на нее буквари, потом стол, на стол ставят фикус, садятся сами. Потом черепаха оказывается в мусорной куче, которая горит. В конце концов, ее суют под гусеницы танка. Противостоят здоровым, деятельным, инициативным сорванцам, по существу, только слабенький Вова Васильев, угодивший в институт питания из-за полного отсутствия аппетита, да робкая девочка Таня.

Класс в полном составе самозабвенно измывается над черепахой, запевалы его Диденко и Манукян легко обводят Таню вокруг пальца. А что же взрослые? И молодая учительница, и бабушка Вовы Васильева, и дедушка Тани Самохиной, и глухая соседка, и школьная учительница пения из-за сознательного намерения режиссера показать взрослых пародийно совершенно лишены обаяния, им трудно стать добрым авторитетом для детей. Кстати, появление каждого из них — как бы небольшой вставной концертный номер, который прямого отношения к истории с черепахой не имеет. Погоня в конце фильма, в которой участвуют и старшие, предпринимается ими не столько ради спасения черепахи, сколько ради спасения детей (и это естественно, но, повторяю, мало относится к ведущему сюжетному ходу), ради спасения Диденко и Манукяна, которые забрались на военный полигон, что, понятно, небезопасно.

При такой раскладке сил фильм невольно навевает подозрения, что в нем в какой-то степени происходит реабилитация черствости.

Фильм «Внимание, черепаха!» сделан людьми несомненно талантливыми. Великолепно написаны диалоги. В них встречаются отличные образчики юмора, точные словесные находки, которые сродни богатству и наивной силе детского фольклора. Сценаристы проявили здесь мастерство высокого литературного класса.

О Р. Быкове хочется сегодня говорить с особым уважением и чувством признательности за его рыцарскую верность детской тематике. Но он в пути, это бесспорно. В естественном пути к совершенству. Известен парадокс: тому, кто достиг совершенства, ничем не поможешь. Кто знает, может быть, мои вполне субъективные соображения пригодятся Ролану Быкову в дороге...

Мне все-таки показалось, что в данном случае он не определил окончательно, к кому же своим фильмом обращается. Ибо если данное произведение для детей — то трагические эскапады с черепахой тем более неуместны, и учительница, приспускающая на глазах детей юбку, ни к чему. Если для взрослых, то не «жидковата» ли для них история с черепахой? Не слишком ли картонны, заданны образы старших?

Нет, видимо, все-таки это фильм для детей, поскольку амплитуда эмоций, пробуждаемых действием, урок, преподаваемый зрителю, достигается арсеналом средств детского фильма...

Но тогда, простите, к чему это умиление, переходящее в слащавость, любование детскими мордашками и шалостями, атмосфера сюсюкания, пронизывающая многие, до конфетности сладко снятые кадры? Этим можно занять внимание только взрослых, если они к тому же будут настроены благодушно.

Это, повторят мне, фильм и для тех и для других.

Нет, повторю я, если каждая группа зрителей понесла такие значительные утраты, то предложенное зрелище, видимо, и не для тех и не для других. Очевидно, талантли-

вому режиссеру все-таки не удалось точно нащупать и обозначить точку приложения своих усилий...

●

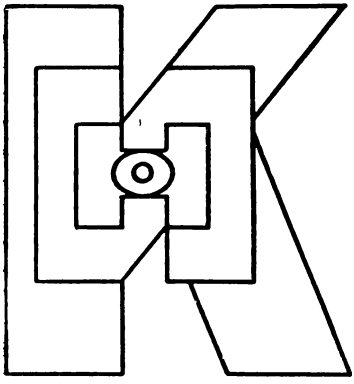
Советская кинематография для детей по справедливости признана ведущей в мире. Ведущей и по количеству выпускаемых фильмов, и по общему их высокому художественному уровню. Иначе и быть не может, ибо партия, государство уделяют этому важному делу постоянное и пристальное внимание.

Кажется, целая вечность отделяет нас от того времени, когда журнал «Рабочий зритель» в 1924 году провозглашал: «Дайте детям свою фильму»— и призывал «приблизиться к действительности», ибо «тем у нас уйма: тут и трагические, и героические, и бытовые. Материал для них дадут: Октябрьский переворот, партизанские отряды, гражданская война, голодовка в Поволжье, пионерская жизнь, комсомолята, фабзайцы и пр. ...Такие картины будут иметь успех не только у нас, но, возможно, и за границей...»

Сегодня мы с гордостью оглядываемся на созданную советскими кинематографистами детскую кинотеку. Созданную и пополняющуюся каждый год. Давно уже и дома и за границей лучшим советским фильмам для детей сопутствует успех. У нас выросли замечательные мастера детского кино, признанные авторитеты в этой области. Им на смену идут молодые. Совсем недавно решением Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР создано даже специальное отделение на Высших курсах сценаристов и режиссеров для подготовки тех, кто призванием своим считает создание детских и юношеских фильмов.

В уже упомянутой мною картине «Право быть ребенком» авторы говорят: «Хорошо, когда друг детей целое государство». Это, действительно, прекрасно! Детям в нашей стране предоставлено все необходимое для сохранения их здоровья, они учатся, всесторонне развиваются их способности. Под заботливым взглядом взрослых жизнь нашей детворы делается все краше, насыщенней, разнообразней. В этой обстановке советские кинематографисты хотят работать еще более эффективно, выступать с такими произведениями, которые были бы, как говорится, на уровне требований жизни. И они хорошо осознают, как многое еще в этом направлении не сделано. Больше должно появляться новых, ярких фильмов, близких и понятных детям, которые рассказывали бы о революции, о Ленине, о годах пятилеток, о войне. Но если в разработке данного тематического пласта еще определенный опыт накоплен, то сегодняшний день представлен в значительной степени более узко, менее смело. Дети должны лучше знать, что такое труд на заводе, в поле, на стройке. Дети недополучают фильмы на темы интернационального воспитания, повествующие о дружбе между народами, в доступной для аудитории форме рассказывающие о том, что творится за пределами нашего государства, о тех политических и общественных сдвигах, что происходят в разных местах планеты. Невиданных успехов достигла сегодня наука. Экран рассказал пока об этом мало. Даже спорт — всеобщее увлечение — слишком робко осваивается детским кино. Так же как и мир искусства или мир живой природы. Любая из названных здесь тем, а также и неназванных — необходимые компоненты в воспитании из юного зрителя патриота, исполненного гордости за свою страну, за ее прекрасных людей, готового, если потребуется, стать на защиту Родины. Воспитание людей, знающих историю своего народа, приобщенных к его духовному и историческому опыту, входит в задачи и советского детского кинематографа.

Печатая статью Даля Орлова, редакция приглашает принять участие в обсуждении затронутых в ней вопросов кинематографистов, писателей, педагогов, комсомольских работников, читателей всех категорий и возрастных групп.



Новые фильмы

«Белорусский вокзал»
«Конец атамана»
«Шахтерский характер»
«Думают ли животные?»
«Король Лир»

Однополчане...

Ия Саввина

«Белорусский вокзал». Сценарий В. Трунина. Постановка А. Смирнова. Оператор П. Лебешев. Художник В. Коровин. Звукооператор Я. Потоцкий. Автор песни Б. Окуджава. Редактор И. Цизин. «Мосфильм», 1970.

Все необычно в обыденности. Встретились четыре человека. Бывает. Они вместе воевали, они однополчане.

— Ну и что,— скажете вы.— Мало ли людей воевало. Это было давно.

Но дело тут не в давности. Дело в том, что это особенные люди. Не только наши четверо с экрана, а все их поколение — поколение победителей. Мне их понять нелегко. Тогда мне было пять лет, и мир умещался в размер горизонта. И почему надо прятаться под телегу, когда вокруг солнце, луг, цветы, рядом только что надоенное молоко, а в небе, совсем низко-низко,— чудо!— самолет? К нему еще совсем недавно бежала вся деревня по полю — посмотреть. И вот он совсем близко и с каким-то красивым звуком — треском, как кузнечик. А мама плачет и тянет под телегу двух крошечных соседских ребятишек — их мать, увидев самолет, замерла, глаза у нее стали странные. Она стояла так очень долго, потом вдруг схватила чайник и побежала к подсолнечному полю. А потом самолет улетел. Все стало по-прежнему, и мы пошли по дороге среди подсолнухов. Беспокоило только незнакомое слово — эвакуация. А потом мы возвращались домой. Люди, от которых мы уходили, так и не появились. Мама сказала, что нас защитили. И первая взрослая боль — от красивейшего зарева в полнеба, оно сияло несколько дней. Мама сказала — горит Воронеж. Город, где я родилась. Оказывается, в пять лет можно любить город и не знать об этом. И не знать, что плачешь от любви и горя. Просто плачет ребенок — и все.

А потом я увидела тех, кто нас защитил. Мы остановились у железнодорожного полотна. Ребятишки побежали к нему — полотно притягивает почти как самолет: там блестящие рельсы, насыпь и ни на что не похожий особенный запах. Вдоль полотна росли цветы. Много полевых цветов. Мы набрали букеты. Шел поезд. Он вез солдат. И они стали махать нам руками. А мы бросали им цветы. Нас никто не учил. Взрослых рядом не было. Но мы бросали свои букеты и снова быстро рвали цветы и бросали, кто сколько успел. Те, в ва-

гонах, улыбались и махали нам руками. И ловили цветы. Они были все красивые, молодые, белозубые...

А эти, на экране, постарели, поседели. Этот в куртке. Этот в шляпе. Этот с авоськой. Этот с портфелем. Обычные люди. Как все. Нет, не как все. Это Папанов, известный артист. К нему подходят Глазырин, Леонов — его-то уж знают все. Сафонов. Его тоже знают.

Однако почему я решила — они из тех, что ехали тогда, вечность тому назад, в вагонах?

На экране — тишина. Осеннее золото деревьев. Старая кирпичная стена. Замерло несколько машин. Появляется много людей. Несут подушечки с орденами. Кто-то переговаривается. И все равно тишина. Наверно, сначала была музыка, скорбная, раздирающая душу. Плакали. Говорили о последнем пути. Это было. Каждодневные заботы, разговоры — надо встретиться, созвониться, надо бы повидаться — это будет. Чуть позже. Сейчас пауза. Люди отстрадались и собираются с силами, чтобы жить дальше. Четверо встречаются странно. И так щемяще правдиво. По репликам можно понять — хоронили друга. И не просто друга — дорогого каждому, любимого человека. И перекидываются словами, как пять минут назад расставшиеся. Но когда в мучительную паузу, заполненную потерей и потерянностью, в паузу, где еще смерть,— начинает властно, неизбежно входить жизнь, они здороваются. Они стискивают друг друга в объятиях надолго, навсегда, как бы убеждаясь, что вот этот, живой, родной, и потерять его сейчас равносильно собственной гибели.

И не стало знакомых артистов. Не сразу понимаем, кто из них кто. Потом постепенно узнаем. Глазырин — Виктор Сергеевич Харламов, директор завода. Папанов — Николай Иванович Дубинский, главный бухгалтер. Сафонов — Кирюшин Алексей Константинович, журналист. Леонов — Приходько Иван, слесарь.

Они садятся в машину — черная директорская «Волга». Но момент, когда горе утраты и счастье ощутить себя живыми слились в прекрасный порыв встречи, прошел. Постепенно возвращался быт. И кончалось родство. Но что-то мешало им разойтись, что-то приказывало им побыть вместе. Не придумав объяснения братству, кровно соединявшему их, они сказали: «Помянем Вальку». Так уж повелось. Люди не признаются, что они нужны друг другу, они не говорят: «Мне хочется поговорить с тобой или помолчать. Потому что одиночество противоестественно, хоть и неизбежно. У меня нет к тебе дела. Мне нужно тебя ощущать рядом». Они говорят: «Годовщина. Свадьба. Поминки. Рождение». Встретятся — и разойдутся. А потом, когда уже поздно — страдают: время, принадлежащее товариществу, ушло бог весть куда — и пусто, пусто. И не восполнить пробел.

«Белорусский вокзал». Рая — Н. Ургант

Последний раз они встретились двадцать седьмого сентября 1946 года, в день рождения Валентина Матвеева. Картошка в мундирах и они... тоже в мундирах. Теперь они встретились в день его смерти. «Помянем Вальку».

Вот квартира, где он жил. Красиво сервирован стол. Красивая мебель. Хрусталь на серванте. Ни на чем не осталось личности хозяина. Да и хозяин ли он был? Почти не жил здесь. Приедет — и снова в глушь, на службу.

«Белорусский вокзал». Дубинский — А. Папанов

Безлико приличная, чистая квартира. Какие-то люди, неприкаянно и негромко устроившиеся среди мебели. Тесть, генерал, тоже неприкаянный. Харламов представляет ему друзей своих. «Генерал Пухов», — говорит он через паузу. Не для важности говорит «генерал» (ведь знаки различия им, фронтовикам, понятны), а по инерции. Спрашивает Приходько — где тот служил, и маленький, сугубо штатский слесарь подтягивается, отвечает почтительно, с непременным добавлением «товарищ генерал». Пауза. Обычные бытовые контакты не налаживаются. Говорить больше не о чем. В крошечном эпизоде удивительно раскрываются характеры. Генерал Пухов. В этой квартире он тоже не хозяин. Здесь он живет, но бытом своим не распоряжается. Человек с глазами из прошлого. Большой ребенок, за которым здесь ухаживают, почитают, берегут. Немного тугодум. Немного педант. Командовал армией. Освобождал польские города. Сейчас растерян. Не распоряжается, а увещевает: «Надо начинать. Что же людей томить».

Властная статная женщина — то ли родственница, то ли экономка, она держит дом. К ней непосредственно относятся мебель, хрусталь, стол. Она знает чему и кому где место. И распоряжается покормить Приходько на кухне, принимая его за шофера.

Вот, наконец, превозмогла себя и вышла из своей комнаты вдова. Благодарит Харламова за помощь, здоровается с Кирюшиным, спокойна, проста, механически спокойна. Чуть нервнее просит взять на память что-нибудь из личных вещей мужа. Застывшая в глазах боль. И есть в ней еще какая-то своя, особая тайна, помимо скорби существующая, но в чем она — непонятно. Садятся к столу. Генерал говорит обычные в таких случаях слова — о безвременности потери, о мужестве Матвеева, о беспощадности к себе и людям, такие правильные слова, успокаивающие, утишающие горе. Речь прерывается вторжением мальчишек в военной форме. Солдатами их не назовешь. Они учатся на солдат. Они такие стриженые, сегодняшние, милые ребята. Зашли к полковнику Матвееву, принесли в подарок копченый омуль. Они так до конца и не поняли, что полковника больше нет. Слишком долго не обнажали голову, слишком поспешно и просто распрощались.

— Вы забыли чемоданчик.

И курносое лицо с лестничной площадки.

— Это товарищу полковнику. Ребята просили передать.

Как будто «товарищ полковник» ненадолго отлучился из дома. И с этой секунды он и для нас становится невидимым, но постоянно ощущаемым, живым героем картины. Никакие слова о нем не сказали больше, чем ребята, так и не принявшие его невозможной смерти.

И не выдерживает жена. Горе ее, великое, на всю жизнь горе, прорывает все приличия, традиции. И не обидно, когда сын, красивый, взрослый, второй Валька — и лицом и, наверное, характером, — отменяет «все это». Немного неловко, но не обидно. Это не вызов традиции, это невозможность сидеть с водкой, селедкой, когда отца нет, а мать надрывает себе сердце.

Теперь друзья предоставлены себе. Можно всмотреться друг в друга. Нужно время. А времени нет. Хорошо Кирюшину, он из Калинин-

града приехал, дел в городе никаких, а здесь у каждого заботы, свой налаженный ритм. Вот Харламову нужно заскочить на завод. И раз уж увязался Кирюшин, журналист, понаблюдать жизнь, пусть смотрит, какой нагоняй даст наш директор улыбающемуся инженеру, молокососу в темных очках, который все норовит сделать по-своему. Развелось их, деятелей, не понимают, чего мне стоят план, задание, прогрессивки и прочее. Он один у себя — пуп земли, а у меня их — тысяча.

Молчит журналист. Но он видел, как улыбнулся инженер, слушая разнос директора, и добродушно и снисходительно. Почему он так улыбнулся?

Вот второй откололся на время от компании. Его вызывает к себе начальник. Начальник молод. Вполне демократичен. Разговаривает чуть ли не со слезой в голосе, умоляет, уговаривает. Уважительный очень. Вечная проблема: Харламову мешает молокосос — этому мешает пожилой человек, Дубинский. Кажется, хорошо разговаривает, душевно. Почему же наш бухгалтер хватается за сердце? В первом случае под грозной личиной деспотичного властителя — любящий свое дело, любящий эту «тысячу таких» человек. Один грех — рисуется немножко. Но командирский тон его давно известен, и известно, наверное, что в интересах дела его можно переубедить. Может, потому и улыбается инженер. Здесь же за участливым тоном — полное безразличие к человеку. Смысл участливой речи: «Вы бюрократ. Вы бревно. Вы не можете помочь мне делать дело. Вы можете только мешать. Если бы вы ушли сейчас на пенсию, по собственному желанию, как угодно, — я был бы счастлив. Но ведь вы упрямы. Вы воевали, вам все можно, и выгнать вас я не могу, потому что вы честный, глупо честный, к вам не придерешься». Понять это страшно. А что ответить? «Деритесь, меняйте устаревшие приказы и инструкции. А не требуйте, чтоб я их обходил». Прав. Но пока дерешься за отмену старого, может устареть то новое, чего добиваешься. И если разобраться, это не позиция — вы добивайтесь, а я свое сделал, устал, я честен, и этого достаточно.

«Белорусский вокзал». Харламов — А. Глазырин

Сложный комплекс проблем, характеров, интересов в этой крошечной сцене — и тем сильнее потребность пообщаться со старыми друзьями, поделиться заботами. А они теперь почти незнакомы. Они почти забыли, что были когда-то одной семьей, спаянной жизнью и смертью. Ну, зачем я, слесарь, этому важничающему директору, зачем я, бухгалтер, слесарю? Что нас теперь свяжет? Не уронить бы, не опошлить в неконтактности общения тот первый прекрасный момент встречи. И сквозит в общении вымученная готовность каждую секунду расстаться как ни в чем не бывало. Но уже нарушен привычный ритм жизни, нарушен, страшно подумать, смертью друга. И остановились они — а куда мы едем, кто из нас кто и каков я? Идея товарищества движет развитием сюжета, но сам сюжет незатейлив, и не важно, где окажутся наши герои. Сейчас мы придем в ресторан, а мог быть стадион, театр, кино, все что угодно. Но пусть будет ресторан, и даже хорошо, что он оказывается безалкогольным кафе. Есть возможность рассмотреть друг друга. Без непременных и необязательных застоль-

«Белорусский вокзал».
Приходько — Е. Леонов

ных разговоров, от которых после подчас тошнит, потому что они пусты.

Милая девочка, официантка, такая свежая, юная, хорошая! Но откуда этот дурно профессиональный взгляд поверх голов? Этот тон, механически недоброжелательный?

Если бы взглянула на людей, тогда увидела бы — эти не пришли напиться. Этим нужно небо. Он видели его черным от смерти и бездонным, когда оно дарило жизнь.

Они не обиделись на официантку — привыкли. Они подложили салфетку под ножку стола, чтобы не качался — тоже привыкли. Хотят привыкнуть и друг к другу.

— А где ж твои усы, Ваня?— Харламов к Приходько.

— Чтой-то путаете, гражданин начальник. Не было у меня усов сроду.

Почему «гражданин», откуда это обращение? Наверно, ирония по отношению к начальственному тону Харламова.

— У Дубинского были усы.— Это Кирюшин говорит. Он все помнит.

— А сколько у тебя детей, Николай?— к Дубинскому.

— Двое. Один мальчик и одна девочка.

— А у меня четверо.— А мне трудно с директором.— А мне трудно с заводом.— Да ну вас всех. Говорите, как вам, бедным, трудно, но думаете, какие вы все же герои. Не клеится разговор.

Ресторан между тем заполняется. Кафе для молодых. Электрогитары появились, молодые дурачки поют: «А мы орем на всю катушку». Глупые, родные. Смотрит Дубинский — жалко. Смотрит Харламов — черт с ними. Смотрит Кирюшин — любит. Любит этих молодых кретинов. Дети. Они «орут на всю катушку». Делать им больше нечего. Кто злится на них, кто смеется. И мало-мало кто верит, что, не дай бог, понадобится — запоют: «Над нашей Родиною дым. И значит нам нужна одна победа, одна на всех — мы за ценой не постоим».

Вот та девочка, с лицом сосредоточенной куклы отплясывающая какой-то дергающийся танец, не она ли будущая Райка? Но о Райке — впереди.

Вальки нет. Ходил вразвалочку. Теперь не пойдет. Никогда. Скорее отсюда. На воздух. В город.

Ну что ж, повидались.— Пока.— Пока. А может, к Дубинскому поехать? И взрывается молчаливый Кирюшин. Если все так, если нечего вспомнить, если запираете на замок сердца — черт с вами. Надо расходиться. И уходит, чуть прихрамывая. Нет, так не разойтись. Только Приходько надо предупредить жену. Семьи здесь незримо присутствуют все время. Харламов звонит жене из автомата. Дубинский ходит с наполненной продуктами авоськой и все пытается позвонить. Приходько... «Пошел сдаваться»,— говорит он перед тем как исчезнуть в подъезде. Вот его незамысловатая квартира. Его сыновья. У всех характеры. С одним горе — фискалит. И в кого такой фрукт? Непричесанная, мрачная женщина, словно не замечая его, перемещается по квартире между телевизором и вываркой с бельем. Труден ее быт, это понимаешь сразу, но можно ли так с Ваней, мы уже успели привязаться к нему за полчаса знакомства, а что же она? Обижена.

— Ну, чего ты, в самом деле.— Молчит.—

Сколько лет не виделись...— Молчит. А спина укоряет. Пусть бы ругала. Молчит. А когда говорит, то правду. Горькую. Что за двадцать пять лет те трое не вспомнили ее Ваню, не вспомнили, когда он тяжело болел, не помогли, не поинтересовались. Значит, и сейчас встреча никчемная. Выпьют, вспомнят, какими были героями...

— А этого ты не трожь.

— Ладно.

— Испортил тебе... жизнь?

Как она смеется! Родила детей. Вытерпела все трудности. Ради чего? Любит потому что. Дурак ты, ей-богу дурак, Ваня.

И он с облегчением понимает, что действительно дурак. И расскажет потом Кирюшину о том, чего не может забыть. Как она, надев лучшее платье, первый раз в жизни пошла в церковь поблагодарить судьбу, что сохранила его для нее.

Теперь можно и к Дубинскому. Но на линии у Вани авария. Друзья подвозят Ваню на участок — и тут срабатывает, наконец, старое «чувство локтя». Они его не оставят. Возможно, у зрителя возникнет протест. Ну вот, не обошлось без аварии, обязательно им спускаться в люк, лезть под землю... Да какая разница, куда лезут эти четверо — под землю, на крышу, хоть на корабль, застрявший неизвестно почему посреди улицы,— это не важно. Важно, что они становятся вдруг прежними ребятами, что они сбросили груз прожитых лет, что они внутренне вернулись к самому первому моменту их встречи.

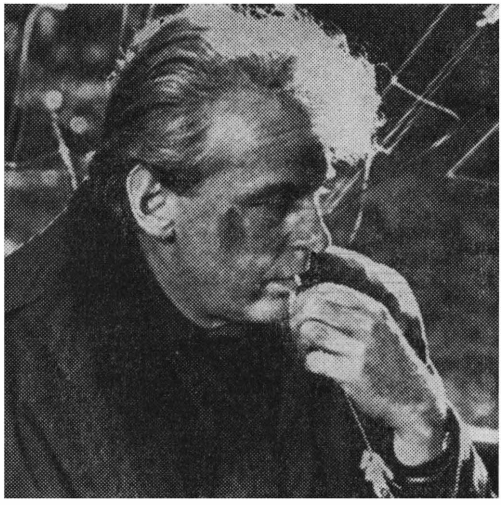
Мальчишку-сменщика шибануло током. Вытащили. Остановили машину: «Подбросьте до больницы». В машине сидит крепкий орешек. Он не из тех, кто «орет на всю катушку». Он не повезет, гаденыш.

— Кто сказал гаденыш?

В руках монтировка. Хочет ударить ею Дубинского, но бьет словами. Со злорадством подонка, отмечая возраст человека, предрекает тому: «Сам загнешься».

Щенок! Хоть нет разговора про то, но он, этот старик, завоевал тебе жизнь. Ты можешь ответить, что не просил об этом. Такие, как ты, не просят, чтоб их рожали, кормили, воспитывали. Их народили на свет для собственного удовольствия. Ну и пусть расхлебывают это удовольствие. Унизительно разговаривать с тобой. Да. Старик умрет. Он прожил жизнь, и сколько минут могут вместить в себя четыре года, столько раз он видел смерть. Он с нею на ты. Он не боится смерти. Нет, боится. Боится, что не успеет отдать все, что он имеет, своим мальчику и девочке. Тебе не понять никогда этого. Ты живешь напрокат. Ты так ничтожен, что все, что на тебе, — напрокат. Машина — напрокат. Деньги — напрокат. Женщина, что с тобой рядом,— для тебя напрокат. И жизнь твоя вся уместится в расстоянии от дома, где ты живешь, до места, где ты уже не будешь жить. Ничтожная мразь, ты с легкостью насекомого принимаешь все, что дали тебе твои родители, сверстники этого человека. Говорить с тобой нельзя, бесполезно. И тихий, грустный Дубинский неожиданно бьет. Он сам не понял, что сейчас ударит. Он ведь не заметил, что помолодел. И герой с монтировкой в руках превращается в трусливого слюнтяя. Нет, он не будет драться. Он сорвет свою злость, выплеснет яд бессилия на ни в чем не повин-

«Белорусский вокзал».
Жена Приходько — Л. Соколова



«Белорусский вокзал». Кирюшин — В. Сафонов

ную свою спутницу. А те блага жизни, которые он ценит — машина, еда, одежда, — будет защищать с помощью милиции. А что же спутница? Наверное, ей показались поначалу подозрительными перемазанные странные люди, требующие везти в больницу дружка. Кто его знает, может быть, просто пьяный. Она воспитанно-покорна и держится холодно. А в больнице, куда с ней приехал Кирюшин, вдруг выясняется, что тот даже не знает имени мальчишки. Что произошло там, в больнице, в ее душе, мы так и не узнаем. Но показания в милиции, куда попали наши герои усилиями неугомонного «частника», дает она. В высшем смысле ей, пожалуй, даже повезло, что все так нескладно получилось.

А Приходько, хитрый человек, сейчас поблагодарит друзей за помощь, так «поблагодарит», что им станет стыдно, неловко и прекрасно. Стыдно, что забыли, неловко, что забыли о ней в т а к о й день, а почему прекрасно — сейчас сами поймете.

Они звонят у двери квартиры, где-то в районе новостройки. В халатике, в бигудях, со следами крема на лице — приготовилась ко сну — на пороге женщина. «Вам кого?»

И вдруг:

— Витя!— И припала в бабьих слезах радости. — Дубинушка! Леша!

Это она, сестра милосердия Раечка. Моет их в душе, поливая сразу на четыре спины — смотрит на зарубцевавшиеся раны. Родные, прежние, как не было двадцати пяти лет. Ни упрека, что не вспоминали,— только радость! И квартира у нее, и дочка больше ее, и стол накрыт. На стене — фотография. Она совсем молодая и мужчина. Мы его видели вначале. Это же сын Матвеева. Нет, это сам Матвеев. Конечно, ее, неунывающую женщину с лучистыми глазами, любил Валька Матвеев. Обидно, что обокрали создатели фильма Раю и Матвеева, пытаясь замолчать самое святое — их любовь. Они хотят доказать нам, что появился просто пятый друг — Раечка, общий друг—и все. Иначе зачем было ей, по их воле, говорить, что был недавно у нее Валька и предлагал поженить его сына и ее дочь. Неправда все это. До сих пор все шло по воле создателей, но главная их заслуга, что мы этого не чувствовали, фильм — фильмом, а это просто жизнь. Не всегда даже удачно зафиксированная изобразительно на пленку. А здесь захотели авторы солгать, но живая правда характеров, ими созданных, выдает ложь. Может, испугались: как такой, ставший почти легендой, сильный, честный, благородный, семейный — и вдруг Рая. Зря испугались, если это так. Только красивее и значительнее становится человек, ради сына, ради той беспомощной без него женщины оставивший такое счастье, как Рая. Там нужен был муж и отец. Здесь нужна была только его любовь. Любовь была, она и осталась, когда ушел Валька. Рая жила, растила дочь. Прелестное существо, которое придет домой совсем поздно, когда все уже заснут, и отсветы первой влюбленности будут скользить по ее засыпающему лицу.

— Какие молодцы, что пришли, ребята! Какие молодцы. А что же Валька не пришел?

— Валя умер,— это Дубинский сказал.— Вы не видели ее слез, ребята, никогда. И сейчас не увидите.

Спросила — когда, сказала: «Эх, вы...» —

и вышла из комнаты. Что там было с ней — мы не узнаем. Вернулась. Глаза заплаканные. Но горе человек не должен держать в себе. И как уговаривают: «ну, поплачь...»,— так Ваня Приходько робко предлагает: «Спой, Рая».— «Да что ты...» — «Спой. Нашу. Любимую». И Рая поет.

И все, что сдерживали в себе целый день, все недосказанное, все пережитое за двадцать пять лет разлуки, все накопившиеся радости и горе — все прорывается в эмоциональном выплеске песни. И трудно видеть, как рыдает на плече у Дубинского Приходько, как смахивает слезы Харламов — они обрели друг друга заново. Ради этого стоило жить. А песня прекрасная. Она совсем современная, вряд ли ее тогда пели. Но могли бы петь. Простая мелодия проникает в сердце. Современность песни — та мера отклонения от правды, которая делает все еще правдивее. Это тот «дождь из крошечных желтых цветов. Всю ночь они низвергались на город, подобно беззвучному ливню — засыпали все крыши, завалили двери, удушили животных, спавших под открытым небом. Нападало столько цветов...— пришлось пустить в ход лопаты и грабли»....

Это случилось, помните, когда умер хороший человек. Случилось невозможное.

Здесь тоже случилось невозможное. Ночью, среди сна, вдруг подняла голову дочка Рап. От тревожного звука вскинулась она, прислушиваясь. В нее вошло что-то непонятное. В нее входили сны друзей. Но девочка не знала об этом. А снился им Белорусский вокзал. И песня, оркестрованная под марш, и возвращение, и встречи — хроника девятьсот сорок пятого года. П о б е д а. Вокзал, где они заново родились и расстались на двадцать пять лет.

«Белорусский вокзал». Пухов — Н. Колофидин, Матвеева — Р. Куркина

Теперь они спят.

Это — Вася Хардамов, командир саперной роты.

Это — Коля Дубинский, радист.

Это — Ваня Приходько, командир разведки.

Это — Леша Кирюшин, минер-подрывник.

Как молодой человек Вадим Трунин, автор сценария, угадал их характеры?

Как Андрей Смирнов, которому нет тридцати, снял фильм об этом поколении? Говорят, что сказалось воспитание отца — писателя, сделавшего поиск безвестных героев военных лет делом своей жизни. Возможно, это так. Но мне кажется, что Андрей Смирнов мог бы снять такой фильм и не будь этого обстоятельства. Очень подробно и точно умеет он наблюдать сегодняшний день. Это свойство талантливого человека. Мне кажется, что жизнь устроена разумно. Все хорошее, жизнеспособное, дорогое, что в ней есть, она, вопреки всему и непонятно как, передает из поколения в поколение. Передает опыт сердца, объединяющий боль и радость, из поколения в поколение. Иначе, как любить сегодня Пушкина или Моцарта? Возможно, этот опыт сердца проник и в молодого режиссера.

> И вот тогда, в открывшейся тиши,
> раздался оклик запаха иль цвета:
> ко мне взывал и ожидал ответа
> невнятный жест неведомой души.

И режиссеру ничего не оставалось делать, как разбудить этот опыт.

В Папанове.

Сочное комедийное дарование его известно. Как неожиданно мягок, мудр, прост, «незаметен» он здесь. — грустный, усталый, честный служащий, обремененный семьей, и такой душевный, такой богатый сердцем, тем, что зовется совестью сердца.

В Глазырине.

«Белорусский вокзал». Дубинский — А. Папанов, Приходько — Е. Леонов, Харламов — А. Глазырин, Рая — Н. Ургант, Кирюшин — В. Сафонов

Где доброта и широта души впаяны в начальственно осторожную оболочку должности. И под неназойливым обстрелом друзей он постигает юмор своего командирства. Даже на кухне у Раечки, где все заняты каким-то делом, до чего же смешно его «руководящее» появление — ну, как вы тут без моих указаний управляетесь... А в милиции, где он покорно дожидается, пока выясняют их личности, где он один всерьез расстроен шутливым предложением друзей взломать дверь, а когда дверь наконец открывается — по инерции хозяина кабинета встречает милиционера громовым: «Что надо?!» Это могло бы стать игрой, шаржем, преувеличением, но не становится. Артист свободен, он вобрал в себя характер полностью и властвует над ним.

В Сафонове.

О нем знаем меньше всего. Но молчание актера значительно и красноречиво. Он любил Матвеева, любил их всех, знал о них больше, чем они о нем, тосковал. Почему-то кажется очень одиноким. Тяжкий груз размышлений, утрат лежит на душе. Мне так кажется. И оттого он особенно молчаливо-настойчив в поиске путей к сердцам прежних товарищей.

В Леонове.

Был артист нарасхват. Играл всегда хорошо. Прекрасно. Любимец зрителя. Но уже состоявшийся артист. Приглашали, что называется, на «его» роли. Он играл, озвучивал, и, оказывается, таил в себе что-то самое главное, какой-то самый потаенный человеческий пласт. Нет в фильме Леонова. Есть слесарь, обремененный бытом, семьей, небольшой зарплатой, здоровый, некомплексующий человек. Внутренняя свобода Приходько — это свобода человека, умеющего делать свое дело. Свобода мастера. Мы почти не знаем, как он работает, но уверены — у него золотые руки. Дороже всего, что сам он об этом не думает ни секунды, потому достоинство его естественно. Прибавьте к этому чувство юмора, ум и такт — и перед вами замечательно одаренный высоким духовным началом человек. Потому его не унизило кормление на кухне — он не опускается до обиды. Вытягиваясь по старой фронтовой привычке перед генералом, он общается со всеми на равных. Для Ивана Приходько человечество делится только на хороших и плохих людей. Он жил «на гражданке» по совести, не просил помощи, когда мыкался после войны, и нет у него ни на кого ни претензий, ни обид. Раньше принимал их такими, какие они есть, и любил, и теперь принимает такими, какие они есть. Нигде не «переиграл» артист. Цельный, гармоничный, простой и до боли правдивый образ. Нет, не годится это слово. Какой образ?! Человек. Он не на экране, а рядом.

В Ургант.

Эмоциональная, тонкая, правдивая актриса всегда радовала своими работами. И узнав силу ее драматического дарования, режиссеры поручали ей роли чистых, замечательных, но скорбных женщин, часто удрученных судьбой. А сколько в ней здесь света, жизни, любви. Как ни велико ее горе, она не изойдет в рыдании, не опустит рук, вырастит дочь прекрасным человеком в память о своей светлой любви — Валентине Матвееве.

И все другие герои фильма, встреченные нами ненадолго, вытесняют артистов, которые их играют, и отдельно от них, самостоятельно живут на экране. Вспоминая их, мы говорим: «Генерал Пухов; вдова Матвеева; жена Приходько; парень с машиной; его спутница; официантка» — и только потом сознаем, что это Н. Колофидин, Р. Куркина, Л. Соколова, А. Январев, М. Терехова, С. Данильченко.

●

О каждом из героев можно писать отдельно, много, подробно. Но не хочется лишать себя иллюзии, что нет актеров в фильме, а есть люди, которых необходимо встретить сегодня, завтра, хотя бы через год.

Потому и не писала рецензию, чтобы профессиональным рассудочным анализом фильма не разрушить самое дорогое, что осталось после него — чувство моей человеческой сопричастности с теми, кто создал эту картину. Они разбудили «опыт сердца» и во мне, зрителе, и хочется ответить им любовью и признательностью.

Последний фильм Шакена Айманова

М. Сулькин

«Конец атамана». Авторы сценария А. Михалков-Кончаловский, Э. Тропинин. Постановка Ш. Айманова. Оператор А. Ашрапов. Художник В. Леднев. Композитор Е. Рахмадиев. Звукооператор Е. Додонова. Редактор Л. Толстой. «Казахфильм», 1970.

Когда умирает талантливый человек, мы нередко сетуем на то, что слишком поздно пришли к нему признание, почет, слава. Было бы куда лучше, если бы он все это получил от нас при жизни: и он был бы тогда счастливее, и мы жили бы с сознанием исполненного долга.

Шакен Айманов при жизни получил, наверное, все, о чем может мечтать творчески одаренный человек. Он был любим, любим не только казахским зрителем, его популярность давно перешагнула границы родного ему Казахстана. Айманова любили все, кто хоть недолго общался с ним, хоть немного знал его. В нем уважали человека умного и талантливого.

Народный артист СССР. Депутат Верховного Совета Казахской республики. Первый секретарь Союза кинематографистов Казахстана. Художественный руководитель студии «Казахфильм». Все эти высокие должности и звания не обременяли Айманова сознанием исключительности и важности его существования. Он всегда был прост и доступен, и жил он так же открыто и просто и тогда, когда был никому не известным статистом массовки, и тогда, когда стал аксакалом молодого казахского кино и его уважительно называли Шакен-ага.

Уже будучи популярным артистом театра и кино пришел Шакен Айманов в кинорежиссуру. Многих удивил этот поворот в его творческой судьбе. Судите сами — создатель глубоких, ярких сценических образов — Отелло и Хлестакова, Шадрина и Петруччо, поэта Ахана в постановке пьесы Габита Мусрепова, Керима в «Абае» Мухтара Ауэзова, Тихона в «Грозе», легендарного Алдара-Косе, постановщик интересных спектаклей в Казахском театре драмы — «Козы-Корпеш и Баян-Слу», «Человек с ружьем», «Абай», исполнитель роли Джамбула в одноименном фильме Е. Дзигана — и вдруг сорежиссер, а фактически ученик режиссера на киностудии. Маломощной. С одним павильоном. С устаревшей техникой. С неопытными кадрами. К тому же и период-то был в кино невеселый, позднее получивший название «малокартинье». Играл бы себе на сцене, снимался время от времени — спокойно и хорошо. Ведь публика любила его.

Он снова выходил на сцену театра, когда не очень был занят на съемках. И тогда в театре был праздник. Мне посчастливилось быть на последнем спектакле с участием Айманова, на «Укрощении строптивой» Шекспира, поставленном еще в далекие военные годы О. Пыжовой и Б. Бибиковым. С тех пор без перерыва идет эта озорная комедия в Казахском драматическом театре.

Случилось это в конце шестьдесят девятого, но и сегодня во всех деталях вижу я этот веселый и красочный спектакль, помню и то, что происходило в зрительном зале. Уже в близлежащих к театру кварталах нас останавливали вопросом: «Нет ли лишнего билетика?», у входа стояли толпы людей.

«Что случилось, почему такой наплыв на старый спектакль?» — поинтересовался я. Ответ был прост: «Ведь сегодня играет наш Шакен!»

На местах рядом с нами оказались с одной стороны школьники-старшеклассники, а с другой — широкоскулая старуха в поношенных бурках. Начался спектакль. На сцене — темпераментный, буйный Петруччо — Айманов. Итальянец? Нет, молодой казах (а Шакену давно уже перевалило за пятый десяток). Да, перевоплощение полное. Но все-таки казах, потому что только казах может так изобразить всадника, лихо скачущего на мнимом коне, так играть всамделишной плеткой. Краем глаза слежу за соседями. Мой приятель москвич давно снял наушники для синхронного перевода, весь подался вперед. Школьники сидели как зачарованные, боясь шелохнуться.

Шакен Айманов

Но самое интересное — старуха, о которой я поначалу забыл. Эта бабуся шептала по-казахски весь шекспировский текст до того, как произносили его актеры! Потом мне рассказали, что многие зрители знают лучшие спектакли наизусть, и когда какой-нибудь актер вдруг собьется, зал дружно скандирует, выступая в роли коллективного суфлера. И с таким зрителем расстался артист, уйдя со сцены на съемочную площадку!

В законченной незадолго до смерти небольшой книжке, которую Шакен Айманов написал по просьбе Бюро пропаганды советского киноискусства, он так объяснял и причину «измены» театру и то, как понимает он основы режиссерского ремесла (цитирую по рукописи):

«Когда мне предложили перейти работать на студию, я внутренне уже был готов принять это предложение... Кинематограф дает неограниченную возможность показать большому числу зрителей те гигантские преобразования, которые произошли в жизни моей республики. Интересно мне было освоить новые выразительные средства такого искусства, как кино. Я имею в виду не только монтаж, ракурсы, крупные планы и пр. и пр. Режиссер кино, по моему глубокому убеждению, это не дирижер оркестра, не играющий ни на одном инструменте, а лишь размахивающий дирижерской палочкой. Режиссер кино руководит работой опытных специалистов своего дела — сценариста, оператора, композитора, актеров, звукооператоров и людей других профессий — несть им числа. Причем людей творческих: каждый со своим почерком, со своим взглядом на жизнь. Режиссер кино должен не только быть и сценаристом, и оператором, и художником, и композитором (конечно, не в такой степени, как участники творческой группы), но и уметь объединить их творческие устремления в процессе создания фильма. Не подчинить — объединить, увлечь своим замыслом, своим ви́дением будущего произведения. ...Я за примат режиссера как главного творческого лица. За режиссера — создателя и автора фильма (а не только интерпретатора замыслов сценаристов). За режиссера — философа, видящего свою задачу в создании коллективного произведения, каким он (режиссер) его задумал и увидел в своем творческом воображении. Мысль эта, может быть, и банальная, но от частого повторения она не стала неверной».

Нет, не расстался Айманов с благодарным и трепетным зрителем...

В первых фильмах Ш. Айманова, поставленных совместно с К. Гаккелем, которые правильнее назвать фильмами-спектаклями, прежде всего привлекает умение режиссера работать с актерами. Вспомним, что актерский опыт и самого Айманова-киноактера был интересен. Достаточно назвать Джамбула в одноименном фильме Е. Дзигана. Об игре Айманова очень точно написал известный польский критик Збигнев Питера: «Элемент, на который выпала почти вся тяжесть объединения эпизодов фильма в одно целое,— актер Шакен Айманов — исполнитель главной роли. Актер показал Джамбула способом простым и при этом привлекательным и убедительным. В его экономной манере игры тем пластичней выступают разные мелкие детали мимики и жеста, подчеркивающие юмор, иронию, сердечность, а также гнев героя в разнородных ситуациях». Молодой актер сыграл своего героя в разные периоды жизни — от беззаботной юности до глубокой старости, но сыграл так, что зрители поверили ему, и, несмотря на фрагментарность эпизодов и другие недостатки, фильм пользовался успехом. Пользовался потому, что эти эпизоды цементировал образ главного героя — «человека цельного и гармоничного во все времена» (слова Ш. Айманова).

В режиссерском творчестве Айманова рядом стоят фильмы разных жанров, разного творческого потенциала. Музыкальная комедия «Наш милый доктор», бытовая современная драма «Перекресток», публицистический фильм «В одном районе», экранизация народной легенды «Алдар-Косе», ревю «Ангел в тюбетейке». Фильмы исторические и современные. Фильмы развлекательные и проблемные. Что это — неразборчивость, всеядность? Причина здесь одна — всю свою творческую жизнь искал Айманов контакта со зрителем, рвался к нему, стремился к успеху своих работ

у самых широких народных масс. На этом пути не все было гладко, были ошибки, неудачи, но Айманов под аккомпанемент нелестных критических статей снова и снова принимался за работу. И вот наконец безусловная удача— фильм по сценарию талантливого казахского поэта Олжаса Сулейменова «Земля отцов». Поздравления. Премия на фестивале. Единодушный успех у критики. Казалось, режиссеру только бы радоваться и принимать похвалы. Но Ш. Айманов печатает статью в газете «Советская культура», где с горечью пишет о «Земле отцов» как о полуудаче, потому что фильм трудно шел в прокате. И здесь тревога режиссера — о зрителе, которого он хотел видеть не потребителем готовой продукции, а соучастником творческого процесса. Статья вызвала споры среди кинематографистов. Режиссера упрекали, что он пошел на поводу у тех зрителей, что ищут в искусстве только развлечения. А Шакен Айманов продолжал искать пути к умам и сердцам все большего и большего количества зрителей, продолжал искать тему, которая позволила бы ему сделать этот путь наиболее коротким.

Теперь мы смотрим последний фильм Шакена Айманова, фильм, который выходит на экраны, когда его постановщика уже нет в живых. А. Михалков-Кончаловский и Э. Тропинин в своем сценарии воспроизвели действительные события начала двадцатых годов. Тема его — блестящая операция чекистов Семиречья, предотвративших нападение на Казахстан белогвардейских отрядов атама-

«Конец атамана». Касымхан Чадьяров — А. Ашимов

«Конец атамана». Чадьяров — А. Ашимов

на Дутова, уничтоживших самого атамана в его же штабе в китайском городе Суйдине. Никакого отражения в литературе в силу разных причин этот подвиг не нашел, хотя сыграл важную роль в истории гражданской войны, позволив сосредоточить все силы молодой Советской страны на борьбе с белопольской интервенцией и с японской — на Дальнем Востоке.

Многие герои фильма — реально существовавшие люди, многие эпизоды также не придуманы, хотя, конечно, авторы ни в коей мере не ставили перед собой задачу точно воспроизвести историю покушения на Дутова, дать как бы документальное повторение того, что было. Фильм «Конец атамана» как раз интересен органичным соединением правды и вымысла, исторической достоверности и художественной фантазии.

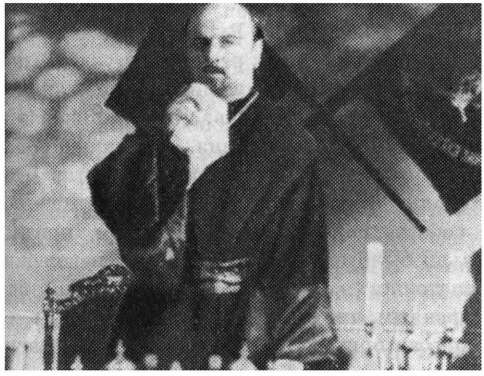
Шакен Айманов стремился к тому, чтобы правда исторического факта предстала не только в высоком смысловом, политическом значении — он хотел увлечь зрителей самим ходом событий, порой невероятных, ошеломляющих, хотел раскрыть нынешней аудитории всю красоту, силу, сложность подвига людей той эпохи.

Потому в фильме столь напряжена, стремительна его интрига, потому так выверен ритм и картины в целом и отдельных ее эпизодов. Потому так чутка к этому ритму, так остро передает движение — внутреннее и внешнее — событий, характеров камера А. Ашрапова. Потому так психологически точна, по-настоящему выразительна работа актеров и особенно исполнителя центральной роли Асанали Ашимова.

«Конец атамана» не был для Айманова «модной» детективной лентой. Он не соблазнился на дешевый успех, не рассчитывал на «эффекты жанра». Режиссер делал серьезную картину, но заботился и о том, чтобы вызвать зрительский интерес к ней.

Здесь необходимо сделать одно небольшое отступление. Дело в том, что у читателей (да и у зрителей фильма) может возникнуть один немаловажный вопрос, на который, к сожалению, в фильме не дано полного ответа: «Почему надо было уничтожить одного Дутова, чтобы ликвидировать угрозу для советских границ? Ведь останется армия, а командующего можно найти и другого». Не будем касаться философских вопросов взаимоотношения личности и истории, попытаемся хотя бы коротко представить, кто такой был Дутов и какое значение имел он для судеб белого движения на Востоке.

Александр Ильич Дутов был фигурой по-своему крупной, примечательной во многих отношениях. Монархист, полковник генерального штаба царской армии, атаман Оренбургского казачьего войска, он принимал актив-



«Конец атамана». Иона — Б. Иванов

Чадьяров — А. Ашимов, Дутов — В. Стржельчик

нейшее участие в заговоре генерала Корнилова в августе 1917 года. А когда заговор провалился, Временное правительство «в наказание» назначает Дутова своим «особоуполномоченным по заготовке продовольствия в Оренбургской губернии и Тургайской области». «Особоуполномоченный» сделал все от него зависящее, чтобы заготовки сорвать. Он начал готовиться к захвату власти в Оренбурге. Для достижения этой цели монархист Дутов вошел даже в «Комитет спасения родины и революции», созданный кадетами, эсерами и меньшевиками. 14 ноября 1917 года «Комитет», поддержанный казахскими и башкирскими буржуазными националистами, захватил власть в Оренбурге.

Так началась дутовщина. Дутовщина — это зверские расправы над большевиками. Дутовщина — голод и разорение народных масс. Угнетение национальных меньшинств, коренного населения восточных окраин России— дутовщина. И продажа родины англо-американским империалистам — тоже дутовщина.

В начале 1918 года дутовцы были выбиты из Оренбурга. Атаман бежит в Верхнеуральск, а затем в Тургайские степи и здесь начинает формировать белогвардейские части из кулаков и казахских националистов.

Когда в конце мая восемнадцатого года вспыхнул мятеж чехословацкого корпуса, Дутов воспользовался этим и в июле 1918 года во второй раз захватил Оренбург — ключевую позицию на пути в Среднюю Азию. Он провозгласил «самостоятельность войска Оренбургского», хотя фактически его «самостоятельное» войско стало частью Восточного фронта Колчака и довольно послушно следовало рекомендациям английской военной миссии, осевшей с 1918 года в Ташкенте... Но через полгода атаману снова пришлось бежать из Оренбурга. И снова он собирает многочисленную по тому времени армию в 15 тысяч человек и опять пытается овладеть Оренбургом. Мужество и самоотверженность красных бойцов, поддержанных отрядами рабочих, не дали возможности атаману войти в Оренбург. В сентябре 1919 года войска Туркестанского фронта, которым командовал Михаил Фрунзе, наголову разбили армию Дутова, принудили ее капитулировать. Дутов с небольшими отрядами казаков бежит в Семиречье, но и там настигает его Красная Армия.

Так кончилась дутовщина. Так оказался белогвардейский атаман в Западном Китае. Эта небольшая фактическая справка показывает, думается, какой опасный враг окопался у восточных границ молодой Советской рес-

«Конец атамана». Суворов — В. Авдюшко, Нестеров — Ю. Саранцев

публики. Целью своей Дутов поставил — добиться оружия у англо-американцев, собрать новую армию и вторгнуться в пределы Советской страны. А пока — не давать «Совдепии» покоя. Заговоры. Убийства. Грабежи. Диверсии. Ежедневный обстрел советской земли с китайской территории (при молчаливом попустительстве китайских властей). При этом Дутов был окружен ореолом грядущего «освободителя» России от большевизма, «примирителя сословий». К нему тянулись недобитые белогвардейцы, националисты разных мастей. Были у Дутова и соратники из казахских националистов, хотя расправы с «инородцами», которые устраивали казачьи отряды, могли сравниться по жестокости разве что со зверствами фашистов. Показывая смыкание казахской байской верхушки с палачом казахского народа, авторы фильма нисколько не противоречат фактам истории. Ненависть к народу, взявшему в свои руки власть, приводит к единению (пусть временному) бывших противников, казалось бы, смертельных врагов — российского монархиста, шовиниста до мозга костей и казахских националистов.

«Я интер-нац-ционалист»,— говорит в фильме, запинаясь (уж больно трудно дается ему это непривычное слово), Дутов, но при этом не скрывает и своей действительной политической платформы: «никакой автономии», «единая и неделимая Русь».

Не могла Советская республика ждать, пока Дутов соберет под свои потрепанные знамена новую 30-тысячную рать, чтобы снова залить кровью земли Казахстана. А ликвидировать эту угрозу можно было только похитив Дутова или, если это не удастся, уничтожив его в собственном логове. Слишком притягательно было его имя для врагов революции. Уничтожив же Дутова, можно было быть уверенным, что армия его распадется. Другой такой авторитетной фигуры белое движение в те годы не имело.

Такова предыстория фильма. А картина начинается с того, что Семиреченская ЧК пытается эту задачу выполнить. Один за другим гибнут чекисты: им не удается перехитрить начальника контрразведки дутовского войска отца Иону. И тогда начальник Семиреченской ЧК Суворов принимает рискованное решение. Так попадает в дутовский штаб как перебежчик бывший начальник отделения милиции Касымхан Чадьяров, якобы арестованный чекистами за участие в контрреволюционном заговоре и бежавший из тюрьмы.

Чадьяров в исполнении молодого талантливого Асанали Ашимова энергичен, целеустремлен, интеллигентен. От его ума, находчивости, выдержки зависит успех операции. Отец Иона разгадывает замысел чекистов — слишком, повторяю, рискованна была игра. Три виселицы встречают Чадьярова в Кульдже — три чекиста попали в руки палачей Ионы, имевшего своего резидента даже в штабе Семиреченской ЧК. Избежит ли их участи Чадьяров? Основной поединок фильма: Чадьяров — отец Иона. Как обмануть бдительность отца Ионы, какой «крючок» забросить, чтобы, увлекшись приманкой, он хоть на минуту ослабил охрану Дутова? Чекисты нащупали слабое звено дутовского движения. Если самим атаманом движет «чистая» идея белого дела, то вряд ли эта идея объединяет всех его сторонников. У верного пса Дутова отца Ионы главная цель — личное обогащение. За этот-то «крючок» и зацепился «святой отец». Остро раскрывает сущность Ионы артист

Б. Иванов. Крупный лоб, тощая, козлиная бородка, пронизывающий взгляд, велеречивые интонации... Кажется, попик, каких немало было на Руси. Но сколько коварства за внешним благочестием, какая сила в маленьких ручках, прячущихся в широких рукавах рясы.

Зная, что отец Иона не поверит ни единому слову Чадьярова, а начнет следить за ним, Касымхан тщательно «скрывает» еще одну версию своего побега из «Совдепии» — он, оказывается, похитил на миллион рублей опиума, а теперь «не хочет», «боится», чтобы об этом узнал корыстолюбивый отец Иона.

Но чем мастеровитее играет на этом мотиве Касымхан, тем вернее ухватывается за него Иона. Теперь он «знает» истинные мотивы бегства бывшего чекиста из «Совдепии» и уверяется в его безопасности для дутовских войск. Не знаем (и вряд ли когда-нибудь узнаем), как на самом деле проникли чекисты в логово страшного атамана. но то, как это показано в фильме Шакена Айманова, выглядит достаточно логично, убедительно.

Иначе, на мой взгляд, воспринимается история Кривенко (В. Гусев), дутовского агента в штабе ЧК. В Касымхане Чадьярове прочитывается его биография — представителя знатного рода и в то же время волевого, убежденного революционера, навсегда порвавшего со своим классом. Прототипами его были семиреченские чекисты Чанышов и Кужамияров. А образ Кривенко не более чем «сюжетная функция», может быть, и эффектная, но слишком уж «киношная». Не оправдано и его появление в штабе Ионы — не стал бы

Ш. Айманов и Н. Жантурин на съемках фильма «Конец атамана»

опытный контрразведчик Иона так легко открывать подозреваемому им Чадьярову своего важного агента. Здесь явный просчет и драматургов и режиссера, да и исполнение В. Гусева довольно стандартно, традиционно.

А вот другой ход — с чекистом Нестеровым (Ю. Саранцев) и остроумно придуман и интересно решен. Кажется, слишком уж суетится Нестеров, чересчур резво проявляет «самодеятельность», все снова и снова заявляя о своей революционности. Поэтому бесконечные допросы, которые устраивает Нестеров в связи с бегством Чадьярова, об истинных мотивах которого мог знать только начальник ЧК Суворов, вся неумеренная ретивость Нестерова почти убеждают нас в том, что именно Нестеров — агент Дутова, что от него поступают к Ионе важные сведения. Но, как выясняется в конце фильма, Нестеров по собственной инициативе начал следствие. Ему показалось подозрительным, что за несколько часов до побега Чадьярова в его камере побывал начальник Семиреченской ЧК. И дотошность Нестерова приводит к разоблачению... Суворова. Ю. Саранцев играет человека, идущего к цели напролом, революционная фраза не расходится у него с делом, и даже ошибки его — это ошибки честного, хотя и несколько прямолинейного борца. Именно этот «напор», эта неуемная настойчивость и вводят зрителя в заблуждение, заставляя подозревать в измене Нестерова, а не Кривенко.

Фильм «Конец атамана» — фильм заметных актерских удач. И это не случайно, поскольку сильной стороной Ш. Айманова, как уже говорилось, всегда была работа с актерами.

А. Ашимов — не новичок в кино. Но, по-моему, после этого фильма его имя станет по-настоящему популярным. И, думается, прежде всего потому, что его герой — человек действия, умеющий находить верный и точный выход из любого положения. К тому же у Ашимова есть еще одно качество, которое искал в актерах еще Довженко, когда говорил о физической красоте героев революции. Чадьяров у Ашимова действительно красив — «и душой и телом».

На роль Дутова Айманов не побоялся пригласить В. Стржельчика. Я подчеркиваю — не побоялся,— потому что в последние годы Стржельчик утвердился в своего рода экранном амплуа — в роли вражеского военачальника (белогвардейского ли, немецкого), эдакого благородного противника, умного, честного, но заблуждающегося, вынужденного служить неправому делу по долгу присяги. Следовательно, была опасность штампа. Однако Айманов и Стржельчик успешно преодолели эту опасность. Дутов у Стржельчика не только внешне не похож на сыгранных им ранее «кинополковников и генералов», хотя актер почти не прибегает к гриму. Тяжелый взгляд, тяжелая походка — Дутов играет в значительность, играет натужно, на публику, как плохой провинциальный актер. Вот, встав в позу Наполеона, он произносит очередную речь о своей миссии — словно говорит не в своем кабинете, а на митинге. Не беда, что слушатель у него всего один. Фанфаронствующий атаман любуется собой, своим слогом... И хотя произносит он громкие демагогические фразы, главная надежда у него не на народ, о благе которого он готов распинаться часами, и даже не на «белую идею», а на английское оружие. Стржельчик одной деталью разоблачает своего героя — проводив посетителя, Дутов любовно смотрит на пулемет, стоящий у него в кабинете, ласково похлопывает его по стволу. Может быть, только зря актер так сочно обыгрывает патологическую трусость атамана. Вряд ли Дутов был так уж труслив.

...Нет Шакена Айманова, не сможет он порадоваться большому зрительскому успеху своей последней работы. Хотя, наверное, будь он жив, нашел бы в фильме десятки огрехов, огорчился каким-то упущениям и, махнув своеобычно, так, как это делал только он, рукой, сказал бы, что следующую картину обязательно сделает лучше. А следующей должна была стать экранизация романа «Абай» классика казахской литературы Мухтара Ауэзова. Все последние годы готовился Айманов к этой ответственнейшей работе и все останавливался, все не решался

подступиться к ней вплотную. И только незадолго до смерти поставил «Абая» в Театре юного зрителя. После чего наконец уверился: если удастся «Конец атамана», начнет работу над «Абаем» в кино...

...Нет Шакена Айманова — но остались его фильмы, работают его соратники и ученики. На живописной окраине Алма-Аты выросло новое современное здание киностудии «Казахфильм». Здесь снимал свою последнюю картину Шакен Айманов. И студия, на которой он трудился, которой отдал столько творческих сил, никогда не забудет своего аксакала — Айманов заслужил это своей честной, беспокойной жизнью художника-коммуниста.

Душа труда

Татьяна Тэсс

«Шахтерский характер». Сценарий Л. Браславского, Т. Золоева. Режиссер Т. Золоев. Оператор В. Кудря. Композитор В. Скорик. «Киевнаучфильм», 1970.

В жизни каждого человека бывает час, когда ему представляется возможность решить, кем он хочет стать, выбрать себе профессию по сердцу. Если такой час в собственной жизни вы пропустите или ошибетесь, то не испытать вам счастливой полноты жизни, какую дает человеку любимый труд. Но если такой час у вас еще впереди, то ждите его с трепетом и непременно им воспользуйтесь. Иначе может случиться, что сунете вы голову в хомут, первый, какой попадется, и будет он всю жизнь натирать вам шею. А если нет радости от труда, если нет верности ему, то не принесет ваш труд и настоящей пользы людям.

Эти слова однажды я услыхала от писателя Михаила Пришвина и запомнила их накрепко. И почти всегда вспоминаю их, когда приходится встречать в жизни мастеров, работающих со страстью, с весельем, подлинных специалистов своего дела, руки которых уважительно называют золотыми,— людей, вся жизнь которых, полная любви к выбранному ими труду, говорит о том, что они «не пропустили свой час».

Как-то на одном строительстве познакомилась я со стариком стеклорезом. Строился огромный металлургический комбинат, возле него рос молодой город, а в центре города, по замыслу архитектора, должен был расположиться торговый центр с универмагом — красивым светлым зданием, похожим на корабль. Для нижних витрин универмага требовались очень большие толстые зеркальные стекла, их делали на заводе по специальному заказу. Но когда стекла прибыли на стройку и их с великими предосторожностями распаковали и примерили, оказалось, что в расчетах была допущена ошибка: стекла в проем витрин не входили.

От каждого стекла надо было отрезать ровную узкую полоску. Но любой специалист знал, что чем больше по величине стекло, тем трудней отрезать от него маленькую полоску, и еще трудней бывает такую полоску отломать, сохранив безупречную чистоту и гладкость среза. От неудачного движения или перекоса стекло может дать трещину, и тогда прости-прощай витрины и сдача универмага в срок!

Справиться с подобной работой мог только старик стеклорез, давно вышедший на пенсию. Покуражившись немного, старик, обладавший крутым нравом, прибыл на стройку в сопровождении двух дюжих сыновей. Мне посчастливилось быть там в это время. По сей день я с восхищением вспоминаю артистическую точность движений, с какой старик разрезал блистающую, чистую, как озеро, поверхность стекла и потом стал своими старыми, сухими железными пальцами отламывать от него узкую полоску, точно леденец. Это было одно из самых прекрасных зрелищ, какие я когда-либо видела на стройке, ибо в нем светилась душа мастерства, красота точного расчета, мудрость опыта старого рабочего человека, любящего свой труд.

Обо всем этом я написала рассказ, и после его опубликования пришли в редакцию письма. В их числе было одно, из-за которого я, в сущности, и рассказываю всю эту историю.

Его написал инженер, работающий на другом металлургическом предприятии. Письмо инженера было полно возмущения. Он писал, что в работе стеклореза нет и не может быть никакой красоты, любоваться здесь нечем, а делать это предметом изображения в печати совсем странно. И еще более странно найти в рассказе об обыкновенном старике стеклорезе такие слова, как артистизм или мастерство, которые, быть может, применимы, когда пишут о художнике или музыканте, но совершенно излишни, когда речь идет о специальности столь узкого и прозаического профиля. Вот так.

И надо же было случиться, что, посмотрев на обратный адрес, я поняла, что адресат работает на заводе, куда я собиралась ехать в командировку. Спустя несколько дней, попав на завод, я этого инженера встретила. Дело было в кабинете директора, на производственном совещании, инженер выступал, а я, сидя в уголке у окна, слушала. И чем дальше он говорил, тем скучней становились лица всех, кто на это совещание пришел, тем явственней было, что все знают заранее каждое слово, которое он скажет, и слова-то эти были серыми, всем известными, без страсти, без свежей мысли. А я, глядя на него, думала, что потому, наверное, ему кажется таким неинтересным и мелким чужой труд, что и свой он не любит и выбрал себе профессию не по призванию, а случайно, упустив свой «дорогой час» и сунув голову в первый хомут, какой ему попался. И сколько ни объяснять ему, устно или письменно, как красиво и поэтично может быть так называемое прозаическое ремесло, если человек им блистательно владеет и вкладывает в него душу,— все равно он не согласится, ибо сам этого никогда не испытал.

Есть профессии, издавна занесенные в раздел «романтических»; почти любой из нас бредил ими в детстве, что отнюдь не значило, конечно, что именно их каждый выбрал в час, когда для такого выбора пришел срок. Геологи, пилоты, капитаны дальнего плавания, разведчики, исследователи морских глубин — все эти специальности овеяны романтическим ветром, и действительно, даже их обычные профессиональные нормы в чем-то необычны, а порой и таинственны.

Но есть и другие профессии.

Профессии трудные, требующие большой физической силы, выносливости, личного бесстрашия и одновременно способности к точному хладнокровному расчету. Профессии, которые передаются от поколения к поколению, профессии, обладающие стойкими благородными традициями, о каких с одинаковым уважением и преданностью расскажет и дед и внук, ибо оба они в свой «дорогой час» выбрали для себя труд по душе, выбрали на всю жизнь.

К числу таких профессий принадлежит шахтерское дело.

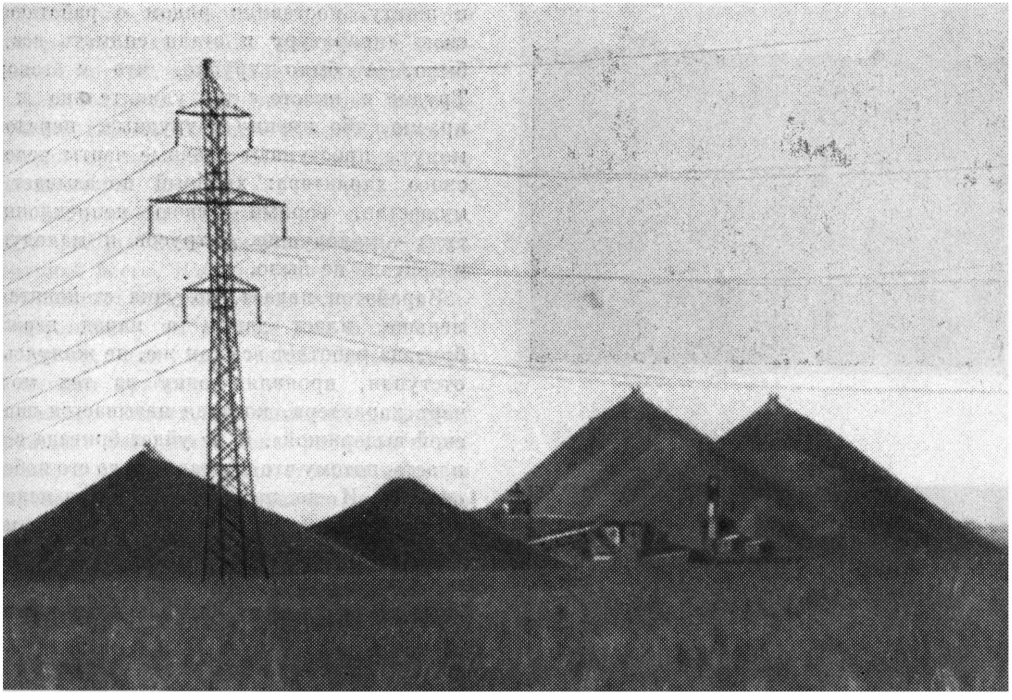
Каждый, кто хотя бы однажды спустился вместе с шахтерами в шахту, побывал в забое, увидел своими глазами, как, откалываясь от пласта, с грозным шелестом сыплется блестящий, иссиня-черный уголь, кто увидел напряженное потное лицо шахтера и его могучие руки, направляющие тяжелый вибрирующий отбойный молоток, запомнит это на всю жизнь.

Каждый, кто хоть однажды вдохнул горьковатый щекочущий запах тлеющей породы, что несет ветер по донецкой степи, узнает этот запах даже во сне. И каждый, кто хоть однажды встретился с настоящим шахтером, видел, как тот работает, посидел с ним в доверительной неторопливой беседе, знает, что понятие «шахтерский характер» — не выдумка, не литературный термин, а истинная черта души. И как бы ни были различны люди, ежедневно спускающиеся в угольную шахту, в чем-то главном их характер схож, ибо нелегкий и славный труд, которому они служат, вырабатывает этот характер, накладывая на него свой отпечаток.

И вот на экраны вышел фильм, который так и называется: «Шахтерский характер».

Он начинается с рассказа о бригаде Анатолия Пшеничного. Это одна из лучших бригад, работающая на одной из лучших шахт Донбасса.

О шахте этой сам бригадир говорит со спокойной, чуть снисходительной улыбкой, как



«Шахтерский характер»

говорят о близком человеке: «Наша шахта немножко избалованная». Можно без труда догадаться, что́ стоит за таким определением: статьи в газетах, награды, премии, грамоты, портреты на Доске почета и многое другое, что приносит заслуженная слава передовым предприятиям и людям, которые там работают.

Что ж, выбрать лучшее — право сценариста и режиссера. Но использовали они это право в обстоятельствах неожиданных.

Случилось так, что эта лучшая бригада оказалась в одной из худших ситуаций, с какими может встретиться шахтер: попала на пласт с высоким давлением.

Этот пласт с гигантской силой давил на кровлю, поставленную крепильщиками, гнул и корежил ее, грозно нависая над шахтерами. На участке то и дело происходили обвалы, заваливало проходы, надо было их расчищать, укреплять кровлю заново и снова идти работать туда же, под тяжело нависающий пласт. Выработка в бригаде упала, заработки стали ниже, труд тяжелей. Лучшая бригада утратила свое почетное место, стала отставать, а из-за нее начала отставать по добыче угля и «избалованная шахта».

И вот в эту-то пору драматического конфликта, в какой попала бригада, пору тревог, неудач, напряжения физических сил и сил души, пришли на шахту люди с киноаппаратом.

Они не искали праздничных ситуаций, не выбирали для своего путешествия в чужую жизнь «солнечную сторону улицы», не стремились к выигрышным находкам, нарядным, звонким эпизодам, которых, кстати, немало было вокруг, и эпизоды эти, быть может, сами легко и без принуждения шли в кадр. Авторы фильма просто спустились вместе с бригадой

«Шахтерский характер»

в шахту, поставили рядом с работающими свою аппаратуру и стали снимать все, как было. А было трудно, что и говорить. Трудно и вместе с тем удивительно и прекрасно, ибо именно в трудные, переломные минуты проступают главные черты человеческого характера: храбрый показывает свое мужество, верный — свою непреклонность, трус — малодушие. А трусов и малодушных в бригаде не было.

Заработок падает, получка становится все меньше, пласт давит, а народ держится, бригада работает все так же, не жалуясь и не отступая, проявляя одну из тех могучих черт характера, которая называется «шахтерской выдержкой». И не уйдет бригада с этого пласта, потому что все равно надо его победить, осилить. И не переложит бригада нелегкий, выпавший на ее долю труд на другие плечи, ибо у самой у нее хватает для такого труда и силы и мастерства. Не хотят люди уронить свою рабочую честь, уклонившись от испытания.

Испытание они прошли, победа осталась за ними, и хотя на экране не было показано ни оваций, ни наград — в непреложность победы веришь полностью, ибо кинообъектив показал главное: путь к победе и, как ее залог, шахтерскую выдержку, самоотверженность, бесстрашие.

Киносъемка в условиях глубокой шахты — дело непростое, что и говорить. Но ничто не придает документальному фильму такую убедительную достоверность, как съемка в повседневных обстоятельствах, когда режиссер и оператор становятся для своих героев не гостями, не свидетелями чужого труда, а товарищами, делающими рядом с шахтерами свое дело в тех же условиях, в каких работают сами шахтеры.

Можно подробно, с полным знанием предмета рассказывать с экрана, что такое пласт с высоким давлением, и это, быть может, будет очень квалифицированный и интересный дикторский текст. Но без всякого текста по-настоящему, до холода в сердце поймешь это тогда, когда увидишь на экране своими глазами такой пласт «в действии».

Увидишь, как корежится под его могучим давлением стальная стойка, как гнется, словно тонкий прутик, добротное крепление, увидишь узкий гезенк — вертикальную подземную выработку, не имеющую непосредственного выхода на поверхность,— и отбивающего уголь шахтера.

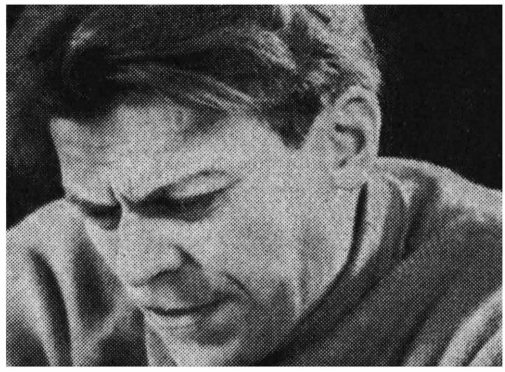
Для того чтобы показать это на экране, авторам фильма надо попасть именно туда, где трудней всего. Именно туда, где сильней всего сказались крутые обстоятельства, в каких очутились выбранные для фильма герои. Что ж, для этого ведь тоже нужна была личная храбрость.

Вы можете сказать, что кинематографистам не пришлось изо дня в день работать в тех условиях, в каких работала столько времени шахтерская бригада. Это, конечно, верно. Но не надо забывать, что у режиссера, оператора, осветителей — другая, чем у горняков, специальность и другая тренировка, нет у них ни того опыта, ни той привычки и знания всех возможных обстоятельств работы в данных условиях — в трудной лаве,— какие есть у любого квалифицированного шахтера. Все эти качества заменены одним: стремлением сделать хороший фильм.

Ради такой цели любой настоящий кинематографист, каким бы «городским» или физически слабым человеком он ни был, лезет на крутые скалы, забирается в выжженную пустыню, бродит по дикой тайге, летит в Арктику, спускается в глубокие шахты, в трудную лаву, искренне считая, что если это доступно его герою, стало быть, должно оказаться доступным и ему.

И если это удается, то наградой становится правда жизни, которой дышит каждый кадр.

В фильме «Шахтерский характер» много синхронных записей, и сделаны они мастерски. Люди рассказывают о своей работе искренне, просто, не готовясь к рассказу, не стараясь найти особые слова и особое «выражение лица», какое, к сожалению, направленный на человека кинообъектив порою накладывает, точно маску, на живые черты. И зритель воспринимает такой рассказ как слова, обращенные именно к нему, как



«Шахтерский характер»

стремление поделиться именно с ним всем, что заботит человека, смотрящего на него с экрана, всем, что для этого человека является главным делом жизни.

Есть у кинематографа великое богатство, называется оно кинолетописью. Сохраненная в архивах кинохроника обладает магической силой оживлять прошлое. Для одних кадры старых документальных фильмов кажутся страницами далекой истории. Для других — это страницы их собственной жизни.

Думаю, что не ошибусь, если скажу, что Донецкий угольный бассейн — одно из тех мест, где с необычайной яркостью виден путь, который прошла советская индустрия. Этот путь, если его глубоко проследить, открывает не только этапы великой революции в угольной промышленности, но и этапы личной судьбы самых разных людей, их формирования, их духовного роста.

И вот эти люди оживают на экране.

Алексей Стаханов, Никита Изотов... Молодость, отважная, доблестная молодость советского Донбасса. Об Изотове рассказывает в фильме бывший комсорг его бригады. Сейчас это немолодой, полный человек с добродушным лицом, говорит он житейски неторопливо, но простые его слова вдруг делают зримыми далекие годы, давно прошедшие дни. Да и сам этот пожилой человек, вспоминая молодость нашего века, как бы молодеет, словно проснулась в нем снова комсомольская сила, комсомольская огненная жилка...

Шахтерские традиции не родились сразу, и шахтерский характер складывался не вдруг, а постепенно, черта за чертой. Бывают в шахте такие случаи, когда внезапно, во время работы шахтера в забое, уголь зашуршал и пошел — да так пошел, что если не остановить его вовремя, может разойтись и хлынуть многотонным сокрушающим потоком. Место выработки — метр шириной, и, как говорят шахтеры, тикать некуда. И Изотов, один из лучших шахтеров, бесстрашный человек большой физической силы, попав однажды в такие обстоятельства, закрыл ход своей спиной и удержал поток угля, предотвратив опасность катастрофы. Так сказался его шахтерский характер, и, слушая с экрана рассказ об этом, невольно вспоминаешь годы войны и юного бойца, закрывшего грудью смертоносное отверстие дзота, вспоминаешь Александра Матросова, сына Родины, впитавшего в себя все лучшее, чему учили его отцы и деды...

Годы войны, тяжкие годы...

Авторы фильма нашли в кинолетописи простые и сильные кадры, показавшие Донбасс военных лет. Израненная врагом земля, затопленные шахты, побитая, искалеченная техника... Кому под силу залечить эти раны, оживить мертвые шахты? Ушли на фронт шахтеры, опустели шахтерские дома. И стали шахтерками донбасские женщины.

Это они спустились тогда под землю — жены и дочери шахтеров. Мне довелось их видеть в годы войны в Донбассе, вскоре после его освобождения. Никогда не забуду я, наверное, как по усыпанной шлаком тропинке шли женщины в шахтерской одежде, с шахтерскими лампочками в руках. Не забуду их худые лица, их глаза, обведенные, точно растушевкой, черными ободками — въевшейся угольной пылью, которая метит шахтера накрепко, словно печатью, и ничем этот черный ободок не отмыть. От него глаза женщин казались больше, глубже, и блестели они каким-то удивительным чистым блеском, и так хватко и привычно держали тонкие женские руки шахтерскую лампочку, словно сама она приросла к их пальцам.

Авторы фильма «Шахтерский характер» показали нам и этих женщин, эту незабываемую трудную пору.

— Где твой отец, Лиза?

— На фронте.

— А ты почему здесь, Лена?

— Надо же кому-нибудь пойти работать...

Короткие вопросы, короткие ответы, времени для разговоров нет, и идут, идут по тропинке, по похрустывающему под ногами шлаку женщины в шахтерской одежде, с шахтерской угольной пылью, въевшейся в натруженную, раздавшуюся женскую ладонь.

Вот как оно было. И хорошо, что фильм напомнил и эту страницу жизни, страницу истории Донбасса.

Шахтерский труд, шахтерский характер... Растут люди, меняются судьбы, по-разному складывается жизненный путь. Пожалуй, одна из самых ответственных задач в документальном кинематографе — показать человека в его развитии, сделать объемный, яркий кинопортрет современника.

Не раз приходилось нам видеть на экране людей, которых мы знали как мастеров своего дела, отличных работников, общественных деятелей. Но — увы! — далеко не всегда они представали перед нами во всей своей живой силе. Дикторский текст добросовестно пересказывал все их качества, все их заслуги, которые мы, в общем, и без того знали. Но на экране появлялись окаменевшие от смущения люди со скованной походкой и ненатуральными голосами, и походили они скорее на бледные, плохо проявленные отпечатки собственного облика, нежели на людей славных, энергичных, умных, какими в действительности были.

К счастью, за последние годы в документальном кино произошел сдвиг и в этой области.

В ткань фильма «Шахтерский характер» включен рассказ о начальнике шахты Николае Кочеткове. Двадцать лет своей жизни Кочетков был проходчиком на шахте: это шахтер, что называется, по призванию, по характеру, по складу души. Поднимаясь из забоя на поверхность после нелегкого рабочего дня, Кочетков садился за учебники: он закончил школу, получил высшее образование и, наконец, стал начальником шахты. В документальном кинорассказе авторы фильма сумели показать главные черты личности своего героя, его душевного склада, и мы, зрители, увидели перед собой человека сильного, красивого, значительного, человека большой воли, интересного, цельного характера. Самым выразительным в рассказе о Кочеткове стал эпизод, снятый, очевидно, в кабинете начальника шахты, во время беседы с двумя рабочими, которых он вызывал к себе.

Радости от подобных работников мало, имена их, как говорится, на Доске почета не прочтешь. И у каждого из этих молодых ребят своя беда. Один хочет уходить с шахты, потому что боится — боится глубины, боится потока угля, ощущения нависшего свода над головой, боится самой шахты. Другого надо бы уволить за прогул, за то, что пьет.

И вот в коротком диалоге с двумя душевно нестойкими пареньками отчетливо раскрывается характер умного руководителя, сильного человека, шахтера по призванию, самоотверженно и страстно любящего свое дело. Многое можно почувствовать в этом эпизоде, и о многом он заставляет подумать.

●

Мне кажется, что чем глубже, чем значительней становится наш документальный кинематограф, тем выше его моральное воздействие на зрителя.

Воспитательное значение хорошего документального фильма огромно, ибо он воспитывает на примерах реальной жизни, на примере судьбы людей, которые живут рядом с нами, людей, у которых есть реальный адрес, подлинное имя. За рассказом о них, показанным на экране, стоит сама жизнь, с ее трудностями, огорчениями и радостями, жизнь, с которой ты сравниваешь свою собственную — ту, которой живешь.

В фильме «Шахтерский характер» рассказано об очень важном: о любви человека к своему труду. Рассказано правдиво, мужественно, с подлинной любовью к героям, показанным на экране, и с огромным человеческим к ним уважением. Жаль только, что авторам фильма порой изменяло чувство ритма, и в некоторых эпизодах ощущаются длинноты, чуждые общему энергическому развитию повествования.

Люди с шахтерским характером «не пропустили свой час», выбрав профессию по душе, по призванию, по традициям семейных династий, и выбранному в жизни пути они останутся верны навсегда.

И так красив, так отважен и доблестен шахтерский нелегкий труд, что, быть может, фильму, в котором показана душа этого труда, окажется под силу подсказать что-то верное молодежи в тот час, когда молодой человек решает, к е м б ы т ь.

Всматриваться и думать

Борис Володин

«Думают ли животные?». Сценарий Ю. Аликова. Режиссер Ф. Соболев. Консультант Л. Козаровицкий. Оператор Л. Прядкин. «Киевнаучфильм», 1970.

«Язык животных» видели?

А «Семь шагов за горизонт» видели?

Так посмотрите теперь «Думают ли животные?».

Лента эта снова цветная и, главное, снова полнометражная. Поэтому, говоря о науке, кинематографисту есть где разгуляться, есть время, чтобы внимательно всмотреться в мир, всмотреться и подумать.

Сделан фильм на той же Киевской киностудии. Режиссер-постановщик — снова Феликс Соболев. Сценарист — снова Юрий Аликов, тот, что написал сценарий «Языка животных», и его работу сразу ощущаешь в отборе материала и еще в той большой сдержанности и осторожности, которая присуща этому фильму. Картина сделана в спокойной тональности, без рискованных «фортиссимо», какие были свойственны предыдущей работе режиссера «Семь шагов за горизонт».

В каждом эпизоде новой ленты авторская сдержанность подчеркнута. Вы сидите в зале целый час, не в силах оторваться от экрана на несколько секунд, хотя бы для того, чтобы записать нечто важное для рецензии. И с первого до последнего кадра ничто не оскорбляет вашего вкуса или чувства меры.

Точны и цвет, и композиция кадра, и мысль. И дикторский текст, мягкий, ненавязчивый, ничего не декларирующий, и хорошо знакомый голос Алексея Консовского — задумчивый, теплый, проничный.

Фильм начинается так.

На фоне мраморной доски летит на вас гигантская — во весь экран — бабочка. Ее сняли рапидом: она медленно машет крыльями, на которых переливаются один в другой удивительно чистые цвета. И кажется, что это странное существо смотрит в ваши глаза. Представляете: бабочка в глаза человеку?! — а Консовский читает из Рабиндраната Тагора:

«Я часто думаю, где пролегает скрытая граница понимания между человеком и животным, лишенным дара внятной речи?

Через какой первоначальный рай, на утре древних дней, пролегла тропинка, по которой их сердца ходили навещать друг друга? Их следы на тропинке еще не стерлись, хотя давно уже забыты родственные связи. Иногда, в какой-то музыке без слов, проснется темное воспоминание, и животное глядит тогда в лицо человеку с нежной верой, и человек глядит в глаза животному с растроганной любовью.

Как будто сошлись два друга в масках и смутно узнают друг друга под личиной».

Наука и поэзия равноправны. Обе они, каждая по-своему, моделируют мир. Правда, вопрос, заданный в заглавии — естественнонаучный, а ключик к решению задачи — поэтический. Правомерно ли это?..

В строках великого поэта Индии — ощущение своего единства со всем миром. Мы уже привыкли к тому, что «нет человека, который был бы как Остров сам по себе». Джон Донн ощутил себя частью человечества три с половиной века назад. Он был мало известен миру, и до большинства современных людей его мысль дошла лишь через эпиграф к хемингуэевскому «Колоколу». Но то были с о в р е м е н н ы е люди, познавшие запах страшных дымов великой битвы с фашизмом, и в ощущении поэта-одиночки они узнали свое коллективное чувство.

В мироощущении монотеистических религий человек был противопоставлен Природе. Он был провозглашен единственным носителем «духа» и повелителем всего живого, имевшим нравственное право расправляться со всеми остальными существами или миловать их.

В учении Дарвина самым неожиданным для мира XIX столетия, самым трудно приемлемым звеном оказалось именно его гениальное положение о единстве эволюционной цепи

жизни, о том, что мы, люди,— «от обезьянки». Мы — всего лишь вид из семейства гоминидов, из отряда приматов, из класса млекопитающих. Мы — выше эволюционно, мы «последнее звено цепи», и хотя уж наша-то разумность несомненна, все же в принципе — мы часть единого царства земной фауны, и наши корни — в ней.

Благодаря Дарвину, благодаря его предшественникам, предварявшим законченную им теорию, и его последователям, особенно таким, как Иван Павлов и Владимир Вернадский, мы стали ощущать единство мира Земли. И в нас стало просыпаться острое щемящее чувство тревоги за то, что мы небрежны к хрупкому миру живого нашей колыбели — планеты. Наш разум оказался не привилегией, а преимуществом, накладывающим обязанность охранять породившую нас Природу.

Фильм «Думают ли животные?» — об этом. Ведь ища ответ на заданный в нем вопрос, люди становятся осторожнее. Ведь узнавая, что лежит в основе поведения «братьев наших меньших», люди лучше познают самих себя, свое собственное поведение, точнее осязают собственное место в земном мире, свою роль в нем. Но осознание самих себя и поиск своего места в мире может идти двумя путями — путем науки и путем искусства.

Существует этология — наука о поведении животных. Она выросла из поисков строгого объективного подхода к анализу высшей нервной деятельности — «поведения тож» — подхода, провозглашенного Иваном Павловым.

Некоторые мысли этого величайшего из русских естествоиспытателей были искажены скороспелой, а подчас и спекулятивной «иконописью». Цитировали фразу, брошенную им в лаборатории: «собака не думает!»,— а Иван Петрович бросил ее в раздражении тогда, когда поведение животного пытались объяснить человеческими мотивировками. (Именно ими оперировала, кстати, тогдашняя «зоопсихология».) Павлов считал, что настоящее естествознание не вправе для исследования природы использовать толкования и понятия, заимствованные из каких-либо иных источников, кроме самой внешней природы. Нынешняя этология взяла на вооружение этот принцип, впервые провозглашенный Павловым. Иначе она не могла бы состояться как область подлинно современного естествознания, ведающего лишь один язык — язык фактов, сухих, четких, легко воспроизводимых снова и снова («послушных фактов», как называл их Павлов). Язык фактов, точно измеряемых количественно.

Но все дело в том, что в зрительном зале исследователи-естественники редки. И не для них делаются фильмы, вводящие в «кухню» науки,— они ведь великолепно с нею знакомы. Потому-то первая задача, которую поставили перед собой авторы ленты «Думают ли животные?», была ошеломляюще сложной: перестроить мышление зрителя, заставить подойти его к происходящему на экране с позиции современно мыслящего биолога. Ведь все мы, даже капитально начитавшиеся популярной литературы о биологии, все-таки подсознательно очеловечиваем поведение животных.

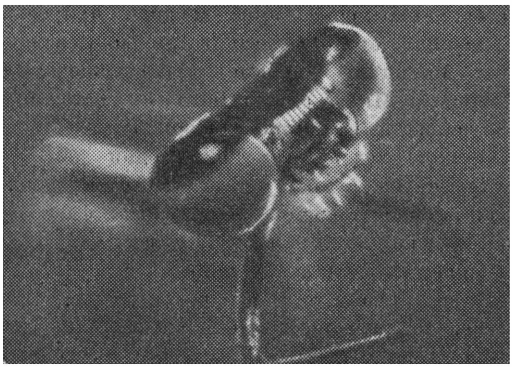
Путь для этого был один — экранный эксперимент.

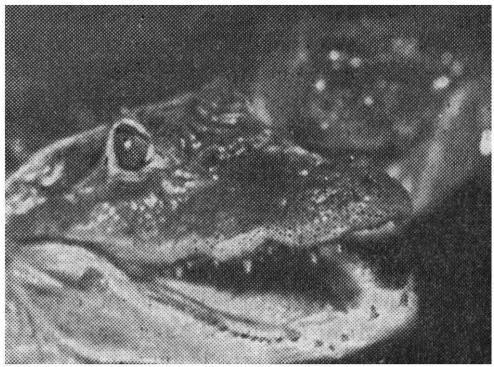
В интервью, опубликованном в предыдущем номере журнала, Ф. Соболев так сформулировал свое кредо:

«Мне... больше импонируют фильмы, в которых режиссеры и авторы стоят вроде бы в стороне. Они не навязывают нарочито своих мнений и своих чувств. И хотя все это весьма условно... именно в этом я вижу, кроме всего, современный стиль научного фильма — в некоей «объективизации» научного материала... Сделать зрителя соучастником происходящего на экране — одна, мне кажется, из важнейших тенденций современного научного кино. Ничто другое, кроме эксперимента, никакой другой метод не дает столько возможностей доставить зрителю радость собственного открытия.

...Я убежден — исследователь, романтик живет в каждом из нас, в каждом из зрителей».

Эксперимент — физический, химический, биологический,— воспроизведенный на экране, в научно-популярном кинематографе,—





элемент привычный и почти обязательный со времен пудовкинского «Механизма мозга». Но для Ф. Соболева и его коллег экранный эксперимент сделался основным выразительным средством почти во всех их работах и в ленте «Думают ли животные?» — тоже.

Их новый фильм, как и «Язык животных»,— это часовое непрерывное соучастие зрителя в цепи исследований, ведущихся с существами, стоящими на всех ступенях эволюционной лестницы.

Первыми опытами, воспроизведенными в картине,— опытами с пауками — они заставляют зрителя понять, что у животных существуют свои пути и механизмы восприятия информации о событиях внешнего мира, свои (в данном случае «паучьи») мотивы актов поведения. Право же, на экране вам не показывают ничего особенного — лишь ординарный, известный биологам факт: голодный паук не реагирует на сидящую рядом с ним осу. Он не реагирует на нее, свою пищу, до тех пор, пока пинцет экспериментатора, появившийся в кадре, не запутает осу в тенетах паутины, пока оса не начнет в них биться и по колебаниям нитей хозяин тенет не узнает, что жертва попалась. Лишь тогда он нападает на нее.

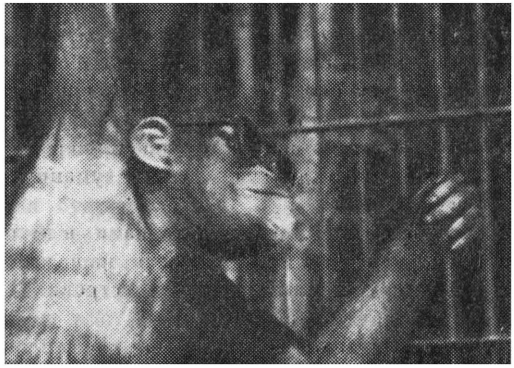
Воспроизведенный в кадре опыт прост. Задав заманчивый вопрос, мыслят ли его «меньшие братья», авторы тотчас сбрасывают зрителя с небес наземь, показав, сколь жестка и узка программа важнейшего инстинкта — пищевого. И тотчас — стоило возникнуть ответу «конечно же, нет, не думают они!» — сталкивают нас лицом к лицу с фактами, которые уже нельзя истолковать так просто.

В следующем эксперименте на сети, сплетенные пауками, сбрасываются нити.

Нам сообщают, что опыт был воспроизведен тысячу раз — тысяча нитей была опущена на тысячу сетей, свитых тысячью пауков. Когда опыт повторен столько раз — материал статистически достоверен. Вам показывают эксперимент и результат и предлагают разобраться самим. Кинозал превращен в лабораторию. Зритель — в исследователя. Никакой предвзятости. Только факты, только собственная логика фактов. И этот опыт, снова очень простой по постановке, заставляет ощутить, как сложен поиск ответа на вопрос, который наука задает себе уже многие годы.

Опыт следует за опытом. И вот что принципиально важно: эксперименты, которые зритель видит на экране,— это не инсценировки. Это подлинные опыты, снятые скрытой и «привычной» камерой. Опытов много, и зритель узнает из них, что у животных есть способность к обучению, к приспособлению, к выработке сложных многоэтажных условных рефлексов.

Фильм проводит вас сквозь опыты с инфузориями, пауками, «божьими коровками», с птицами, крысами, кошками и нашими прямыми сородичами приматами-гоминидами, человекообразными обезьянами...



«Думают ли животные?»

Ворона, оказывается, можно обучить находить корм под крышкой с тем же числом пятен, что и на показываемой ему табличке, но даже пятен других размеров и формы.

Белка может сопоставлять число звуков с числом пятен на крышке коробочки с орехом.

Рыба способна опознавать фигуры.

Обезьяна — решать хитрые логические задачи. А когда природная среда — ведь экспериментатор в опыте олицетворяет собою не что иное, как эту меняющуюся, жестко диктующую свое среду,— так вот, когда природная среда ставит обезьяну в тупик, она, веселое, наслаждающееся мышечною радостью прыжков и кувырканий, «недумающее», по нашему убеждению, существо, оказывается способной создать простое орудие для добывания пищи...

В опытах, отобранных для кинофильма, не совершается ничего сверхъестественного. О многих из них было читано уже и в школьных учебниках, в научно-популярных статьях и книжках. Иные уже показывали в научно-популярных фильмах. Мы поэтому знаем, что жуки стремятся к источнику света, а обезьяна способна научиться составить из ящиков сравнительно устойчивую пирамиду, и отломать палку, и залить водой огонь, мешающий ей добраться до приманки.

Так почему же события, уже известные понаслышке, по книжкам, даже увиденные, вдруг так прочно приковывают внимание и заставляют волноваться,— получится или нет нужный результат?

Да потому, что все они нанизаны на жесткий стержень поиска ответа на вопрос, заданный в названии фильма. Потому что кроме самого опыта, самих фактов в нем раскрыт азарт исследования — человеческая, эмоциональная сторона науки. И главное, зритель на эти шестьдесят минут экранного времени сам становится участником поиска, это он сидит у лабиринта, в котором крыса отыскивает путь к пище, и у микроскопа, под объективом которого инфузории сокращаются от вибрации, и у станка, в котором инкубаторные утята послушно ходят за «мамой»-мячиком, и у клетки, в которой обезьяна Каролинка, сердясь, решает свои сложные задачи.

Наука своим путем осознает место человека в мире. Своим путем осознает его и искусство. Здесь в фильме оба пути сплетены. Кинематографисты заставили зрителя ощутить себя человеком, познающим мир. Это и оказалось самым важным.

И странное дело: фильм, названный «Думают ли животные?», так и не дает ответа, однозначного ответа, «да» или «нет». Еще не знаем. Еще не поняли. Но все же на несколько шажков приблизились к удивительной тайне рождения интеллекта, которым мы, люди, так гордимся.

Потому что мы, так гордые своею особенной способностью думать, не бережем корней своих — той живой Природы, которая нас породила, чья плоть от плоти мы, люди. Без чьей плоти и нам не жить на Земле. И естественно, что тема научного поиска перерастает в картине в другую — снова гуманную, человечную.

В конце фильма, сразу за кадрами, в которых угадывалось, как рождался наш человеческий разум, остро зазвучали строки Тагора из первых кадров:

«Иногда, в какой-то музыке без слов, проснется темное воспоминание, и животное глядит тогда в лицо человеку с нежной верой, и человек глядит в глаза животному с растроганной любовью»...

И вдруг за этим лирическим предфиналом, после кадров, в которых буйно ликует ловкое живое существо, вдруг, как удар, врезается черная плашка надписи:

«Последний на Земле тур был убит в 1627 году».

И снова ликующая жизнь. И снова черная плашка:

«Последний раз сумчатого волка видели в 1961 году».

И еще раз так же:

«Сегодня более 600 видам диких животных грозит полное исчезновение».

И еще раз:

«Их можно еще спасти!»

И дикторская финальная фраза:

— Человек и животные. Единая цепь природы.

Таков неожиданный и в то же время закономерный публицистический разворот фильма. Фильма, который по графике, по конструкции своей несколько похож на «Язык животных», сделанный теми же Ф. Соболевым и Ю. Аликовым, и совсем не похож на эффектные «Семь шагов за горизонт», сделанные Ф. Соболевым с Е. Загданским. И при этом фильма очень по-своему особенного, потому что в первой картине не было такого острого звучания этой важной мысли об ответственности человека за все происходящее на Земле.

В том-то и дело, чтобы делать каждый раз по-разному.

В том-то и дело, чтобы, не ответив на вопрос, на который еще не дала ответа наука, не сказав людям, думают ли животные, внятно напомнить, что независимо от этого людям-то есть о чем подумать.

У Феликса Соболева и его коллег из фильмов «Язык животных», «Семь шагов за горизонт» и «Думают ли животные?» сложилась истинная трилогия о Природе и Человеке. Трилогия, которая в последней своей части поднялась до высокого не только философского, естественнонаучного, но и гражданского звучания.

Цена шпаги

О фильме Григория Козинцева «Король Лир»

Сергей Юткевич

Конец Максимилианова царства

> **«Почему же оценивая человека, судите вы о нем, облеченным во все покровы?.. Вы ведь хотите знать цену шпаги, а не ножен: увидев ее обнаженной, вы, может быть, не дадите за нее и медного гроша... Цоколь еще не статуя. Измеряйте человека без ходулей. Пусть он отложит в сторону свои богатства и знания и предстанет пред вами в одной рубашке».**
>
> Монтень. Опыты

С самых первых дней революции советский театр искал свой репертуар. Искал его повсюду, так как драматурги еще не успели написать пьес, которые отразили бы величие и поэзию того, что случилось в России после Октября.

Театральным деятелям той эпохи казалось, что масштабам событий соответствует прежде всего нечто космическое, массовое, площадное.

Поэтому первыми появились сценарии для массовых представлений. Их разыгрывали на площадях в революционные праздники. В театрах и цирках шли героические спектакли. Время и зрители требовали героики. Ее обнаружили у Шекспира, Шиллера, Гюго. Горький в те годы многим казался слишком приземленным. К нему пришли позднее.

«Мистерия-Буфф» Маяковского была, по существу, первой пьесой подлинно революционного театра. Но поэт был одинок. Пролеткультовские драматурги сочиняли абстрактные хоровые действа, не способные увлечь зрителей, ежевечерне заполнявших залы клубов и театров.

Жажда приобщения к театральной культуре захватила всю страну. Непрерывно открывались самодеятельные коллективы, кружки, мастерские. Молодежь объединялась в студии. Парадокс времени заключался в том, что играли повсюду и не только в театрах или площадях, но и просто в комнатах.

Молодой режиссер Фореггер открыл «Театр четырех масок» в своей однокомнатной квартире на Малой Никитской улице. Неподалеку на Спиридоновке в двух комнатах разместился театр «Семперанте». Студия Вахтангова не случайно называлась «Мансуровской»: по имени переулка, где в маленькой квартирке рождался будущий театр.

В более просторных покоях бывших барских особняков размещались отпочковавшиеся от МХАТа группы молодежи. В этих студиях играли всё: Метерлинка, Чехова, Луначарского и даже Зинаиду Гиппиус. Наиболее передовые искали сближения с истоками народного театра. Отсюда повышенный интерес к традициям итальянской комедии масок, к сатире Плавта и Аристофана, к истории русского народного театра.

В 1920 году Государственное издательство выпустило народную драму «Царь Максимилиан», обработанную писателем Алексеем Ремизовым, на основе свода девятнадцати вариантов рукописных текстов, сделанного В. В. Бакрыловым. Это удивительное произведение, не укладывающееся в рамки ни одного из известных жанров, в котором действуют грозный царь Максимилиан, его непокорный сын Адольф, богиня Венера, Исполинский рыцарь, король Мамай, палач Брамбеус, могильщики и шуты и, конечно, старуха Смерть. Все это переплеталось в причудливое скоморошье представление, где соседствовало трагическое и смешное, ни на что не похожее, самобытное, что позволило Алексею Ремизову в послесловии написать:

«Русский народ создал театр — царя Максимилиана, неправдошный театр, т. е. самый настоящий театр, со своей нежитейской, со своей правдой театральной...

Чтобы разыграть «Царя Максимилиана», ничего не надо, надо самый обыкновенный стул — это будет трон, на который сядет царь, актеры же станут в круг перед троном,— и это будет хор.

Мера места — это круг.

Круг — вся земля.

Хор — весь народ.

...Царь Максимилиан — театр.

И играть царя Максимилиана надо по-театральному.

А где и когда играть — все равно: на площади, в театрах, в цирке, в зале, в комнате или на кухне — везде...»*

Вот этого «Царя Максимилиана» и поставил в революционном Киеве двадцатых годов Григорий Козинцев, тогда еще пятнадцатилетний юноша, в комнате маленькой квартиры своего отца-врача. Это был его первый спектакль. Срежиссирован он был смело, по-театральному, и выбор пьесы не был случайным. Уже здесь определился вкус молодого художника, его тяга к яркому народному зрелищу. Здесь начинался его путь к эксцентризму, к первым киноагиткам, к Гоголю на сцене и в кино и дальше к революционной романтике Максима, к Сервантесу и, наконец, к Шекспиру.

Полвека отделяют «Царя Максимилиана» Козинцева от его же «Короля Лира». И нет, казалось бы, ничего схожего между ними, если судить лишь по внешней стилистике. Но не случайно вспомнил режиссер, приступая к своему «Гамлету», об испанских клоунах Фернандесе и Фрико, и кажется мне, что обращение его к трагедии о короле Лире тоже связано тончайшими нитями сложного художественного процесса с впечатлениями детства.

В одном из своих писем ко мне, уже после постановки «Короля Лира», Козинцев высказал сокровенную и примечательную мысль:

«Я уверен в том, что все мы, по сути дела, снимаем и переснимаем в течение всей жизни какой-то один «свой» фильм. Иное дело, что приходится отвлекаться другими работами, что часто ровно ничего не получается. Но все равно «свой» фильм снимается: в голове, сквозь разные работы, на бумаге, просто в разговоре, но живет, дышит, продолжает как-то свое старинное, еще с детства начавшееся движение».

При всей неожиданности этой мысли она представляется мне удивительно верной. И новый фильм Козинцева кажется мне органическим продолжением его юношеских пристрастий.

«Царь Максимилиан» восхищал меня так же, как и Козинцева, а связь этой народной драмы с театром Маяковского и Брехта была и для меня ощутимой. Она же своими путями привела меня впоследствии к этим драматургам и к Шекспиру, но я не боюсь признаться, что именно трагедия о короле Лире никогда не принадлежала к числу моих любимых пьес.

Скажу более, я не понимал ее, хотя и не был согласен с жестокой, уничтожающей критикой Льва Толстого.

Я догадывался, что у трагедии должен быть свой ключ, который нельзя подобрать, исходя только из критериев психологического оправдания поведения персонажей. Парадокс заключался и в том, что сам Толстой, упрекавший Шекспира в отсутствии логического поведения короля, на закате своей жизни как бы последовал его примеру.

Это поразило в свое время одного из лучших исполнителей роли Лира, замечательного советского актера С. Михоэлса, когда он готовился к спектаклю на сцене ГОСЕТа. И не случайно об этом же упомянул В. Шкловский в своей книге «Тетива. О несходстве сходного»:

«Я расскажу то, о чем говорил Михоэлс, пересматривая толстовские разборы шекспировских трагедий.

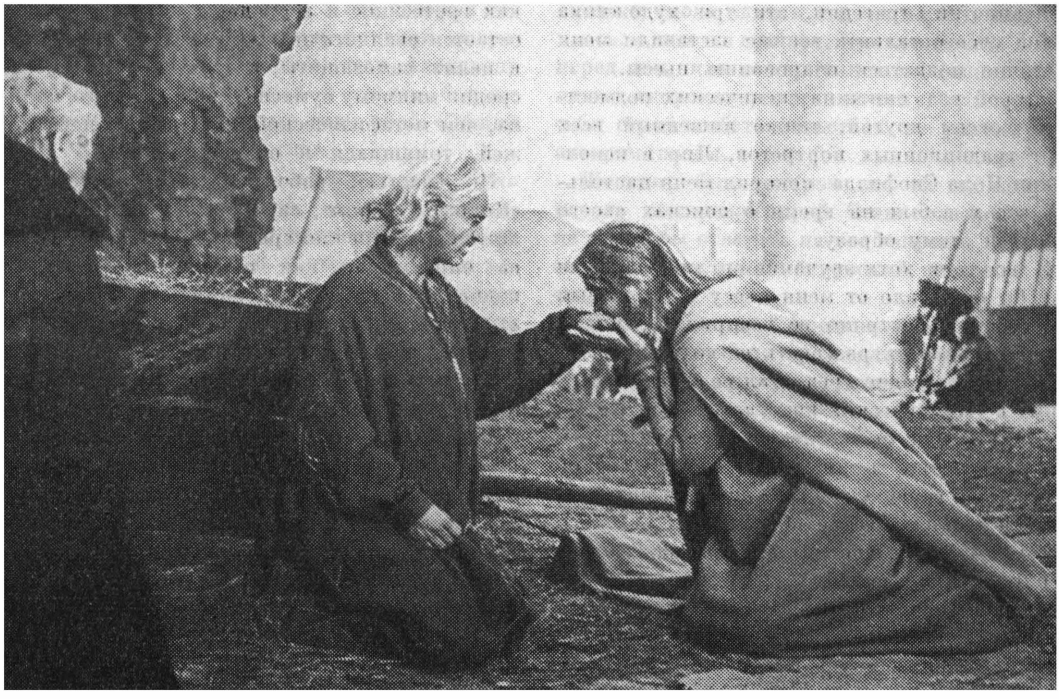
Сам Михоэлс играл короля Лира. Он много читал, долго готовился к роли.

Прочитал он статью Толстого о Шекспире. Возражения Толстого показались ему убедительными.

Но потом он сказал: но ведь и сам Толстой раздал свои имения, отдал все своим детям и потом поздней осенью бежал. Правда, он погиб не в степи, а на станции, но он скитался — невозможное оказалось возможным.

...Старые модели, старые структуры как бы переворачивались в вещах Шекспира. Толстой, великий критик шекспировских построений, правильно упрекал Шекспира в том, что его трагедии отличаются от новеллисти-

* «Царь Максимилиан. Театр Алексея Ремизова по своду В. В. Бакрылова», П., Госиздат, 1920, стр. 112—116.



«Король Лир»

ческих источников нелогичностью. Это так: трагедии противоречивы, и противоречья созданы автором — Шекспиром.

Но и действия героев Достоевского противоречивы, и это подчеркивал тот же Толстой»*.

Однако мне все же никак не удавалось преодолеть барьеры тех противоречий, которые возникали каждый раз, когда я соприкасался с пьесой о безумном короле. Тому, вероятно, были две причины; первая из них — груз театральных штампов. Я неоднократно видел трагедию на сцене, читал описания игры великих актеров в этой роли, смотрел гравюры, изображающие несчастного короля, и для меня стал невыносимым этот седобородый и кудлатый старец, поступки которого никак не вызывали моего сочувствия.

И вторая — я настойчиво искал в этом образе что-то близкое не столько мне лично, сколько всем нам, современникам той эпохи, которой нет дела до семейных распрей выживших из ума королей. Право же, казалось мне, у нас есть заботы поважнее, и отклик на них находим мы, каждый по-своему, в шекспировских творениях, но среди них Лир оставался по-прежнему слишком далеким.

Он приблизился ко мне в первый раз на сценических подмостках в облике Михоэлса. И не только потому, что я увидел человеческое лицо, не залепленное традиционной бородой. Хотя актер играл на языке, которого я не понимал, и за исключением замечательного шута в исполнении Вениамина Зускина и волшебной деревянной шкатулки, которую соорудил вместо замка художник Александр Тышлер, весь остальной окружавший их ансамбль не помог мне до конца проникнуть

* В. Шкловский. Тетива. О несходстве схожего, М., «Советский писатель», 1970, стр. 155—156.

в перипетии трагедии, эти три художника силой своего таланта все же заставили меня частично поддаться очарованию пьесы.

Второй раз, опять на сценических подмостках, совсем другой, также лишенный всех черт традиционных портретов, Лир в исполнении Пола Скофилда покорил меня настолько, что я забыл на время о поисках своего ключа к этому образу.

И все-таки хотя звучание английской речи как бы очуждало от меня пьесу и тем самым по-особому обостряло ее восприятие, мне и тогда не удалось разгадать ее до конца.

Ключ к разгадке предлагал режиссер Питер Брук в теоретических постулатах Яна Котта, с которым я не мог согласиться, когда он пытался перекинуть мост от шекспировской трагедии в современность, опираясь на практику и теорию «театра абсурда».

Ян Котт, последовательно защищая свою концепцию, писал:

«Тема «Короля Лира» — это распад и упадок мира... Только Шут видит оголенное насилие, обнаженную жестокость и голую похоть. У него нет иллюзий, и он не ищет утешения в существовании естественного или сверхъестественного порядка, где зло наказуемо, а добро торжествует. Король Лир, который пытается спасти фикцию своей королевской власти, для него смешон. И все-таки Шут не покидает своего униженного и служащего посмешищем короля, он сопровождает его на пути, ведущем к безумию.

Шут знает, что единственно подлинное безумие состоит в том, что мир объясним. Феодальный порядок абсурден, и его можно понять только в категориях абсурда»*.

Но магию английского спектакля мне не помогли раскрыть цитаты из пьес Беккета «В ожидании Годо» и «Конец игры», обильно приводимые Коттом. Тем более что критик нашел соблазнительные аналогии не в опорных пунктах трагедии самого короля, а главным образом в сцене мнимого самоубийства слепого Глостера. Конечно, здесь поведение бедного Тома — Эдгара можно определить, как гротескное и абсурдное, но в основе оно остается реалистичным. Его безумие возникло в целях самозащиты, и поэтому оно скорее сродни мнимому сумасшествию датского принца, чем метафизической абракадабре персонажей, томящихся в ожидании Годо.

По счастью, работа Питера Брука над «Королем Лиром», сама структура спектакля английского режиссера и игра Пола Скофилда опрокинули как шаткие теоретические подпорки модных концепций, так и обветшалые традиции театральных штампов.

«Пусть он покоится с миром, царственный Лир, с которым почтительно знакомили нас целые поколения театральных звезд, величественный старец, несправедливо обиженный и доведенный до безумия злыми дочерьми, поверженный гигант, рядом с могучей фигурой которого остальные кажутся лишь жалкими пигмеями. Пусть покоится с миром и устарелое представление, что Лир автоматически имеет право на наше сочувствие, ибо он — король-страдалец.

Великий режиссер (Питер Брук) свежим глазом окинул текст и открыл совершенно нового героя — не мечущего громы, законно негодующего титана былых времен, но сварливого, своенравного старика, с которым невыносимо жить рядом»*.

Эта ироническая эпитафия, открывающая рецензию Кеннета Тайнена на английский спектакль, совсем близко подвела меня к пониманию пьесы, но полностью раскрылась она лишь на экране в фильме Григория Козинцева.

И, конечно, не только потому, что я услышал ее текст на русском языке, и не потому, что визуальная сила кинематографа способна приблизить Шекспира к любому зрителю, но главным образом из-за того, что я впервые ощутил это творение Шекспира во всей его полифоничности.

Фильм Козинцева я воспринял не как историю величия и падения одного только Лира, но как многоголосую симфонию, в которой сложно переплетаются судьбы отдель-

* Jan Kott. Schakespeare notre contemporain. Paris, éd. Juillard, 1962, p. 156.

* Кеннет Тайнен. На сцене и в кино, М., «Прогресс», 1969, стр. 137.

ных людей с судьбами века и где история без всяких натяжек становится близкой современнику. Именно об этом мечтал Александр Блок, когда опубликовал в самые бурные революционные двадцатые годы свой «Общий план исторических картин».

«Переводя историю с немого языка букв на язык живого зрелища, мы не хотим тащить ее на театральные подмостки и рядить в условные действия и движения, но мы хотим каждой эпохе, каждому лицу и каждому движению этого лица дать определенную и правдивую окраску, которая поразила бы зрителя, резко запечатлелась в его памяти и помогла ему почувствовать, что так удивительно похоже или непохоже на него действовал, мыслил, двигался, жестикулировал такой же человек, как он сам, предок его, предок его друга или врага»*.

Подробно о том, как перевел советский режиссер «немой язык букв» пьесы на язык кинематографического зрелища я постараюсь рассказать ниже. Сейчас же я хотел прежде всего определить, как прочитывается в фильме Козинцева та важнейшая задача, о которой говорил поэт, задача правдивой окраски поведения персонажей трагедии и приближения их тем самым к современному зрителю.

Действительно, какое дело человеку сегодняшнего дня до поступков сумасбродного венценосца? В чем он может отождествить себя с ним?

Пьеса начинается с загадки, которую зритель обязан разгадать, иначе он не сможет сочувствовать герою во всех его дальнейших горестях.

Станиславский учил актера во время работы над ролью обязательно представлять себе «предысторию образа». Он заставлял работать воображение актера, призывал не только изучать автора, его эпоху и стиль, но и как бы восстанавливать всю «закадровую» жизнь человека, которого он должен изображать на сцене. Сколько раз он останавливал репетиции, заставляя исполнителя повторять снова и снова один и тот же выход, допытываясь, с чем он пришел, что произошло с ним перед тем, как он появился на сцене, предлагая импровизировать на тему, как вел бы себя герой в обстоятельствах, не упомянутых автором пьесы.

Шекспир был актером, но он не мог бы играть под режиссурой Станиславского. Он не сумел бы ответить на все вопросы, которые задал бы ему великий русский педагог и постановщик.

Шекспир-автор предложил режиссуре и зрителям самим разгадать предысторию королевского поступка, послужившего завязкой трагедии.

На эту тему исписаны тома исследований, и все равно каждый актер или режиссер, берущийся за постановку, обязан дать свой ответ.

Искал его и Михоэлс. Ему, так же как и позднее Скофилду, был одинаково чужд и образ выживающего из ума старца, который, потряхивая седой бородой, еще шепелявил слова о разделе царства, и штамп «благородного отца», изгнанного неблагодарными дочерьми, сводивший все воздействие трагедии к мелодраматическим эффектам почти патологической жалобности.

Так же неприемлема была для него и другая бытующая трактовка: «мудрый отец», заботящийся о благе королевства, горделиво уходил на покой, и лишь поступки неразумных дочерей доводили его до отчаяния.

Такой пытливый художник, как Михоэлс, не мог удовлетвориться этими хрестоматийными образцами. Он не только должен был отказаться от клееной бороды, которая закрывала живые черты человеческого лица, но и очистить трагедию от всех наслоений, скрывающих ее подлинную сущность.

Мне кажется, что именно эту его эстафету принял и эстонский актер Юри Ярвет, приглашенный неожиданно для всех Козинцевым для исполнения роли Лира. И не только потому, что он, так же как Михоэлс, отказался от традиционного грима, но в первых же кадрах фильма сделал заявку на образ, такой же далекий от всех традиций и штампов.

---

* А. Блок. Общий план исторических картин. Собр. соч., т. XII, М., «Советский писатель», 1936, стр. 171.

Впрочем, и весь фильм начинается необычно — не как происшествие в стенах замка, а как событие, выходящее далеко за его пределы. На сцену истории выступают не только персонажи драмы, а новый главный ее герой — Народ.

«В «Короле Лире» у самого порога трагедии толпится страдающий английский народ, готовый ворваться на сцену, та народная масса, которая больше всего пострадала от огораживания, от эксплуатации в мануфактурах, от свирепых законов о бродяжничестве и почти рабском труде. В этом смысле «Король Лир» самая народная трагедия эпохи Возрождения»*.

Признаюсь, сначала мне показались эти строки из отличной статьи советского искусствоведа О. Ильинской несколько наивно социологическими, я не сумел найти им подтверждения, читая текст пьесы, но понял я свою неправоту, когда прислушался также и к голосу режиссера:

«Госпожа Жадность врывалась в тысячи хижин... Земля становилась товаром, деньгами; тех, кто ее возделывал, выгоняли, превращали в нищих.

Орды бродяг, страшные караваны человеческого горя, блуждали по стране, оборванные, изнемогающие от голода, тщетно ищущие работы. Они брели по дорогам, оставляя по пути трупы тех, кто не имел силы идти дальше.

Шла будущая армия наемного труда.

...Такова эпоха. В ней нет ни одного ровного места. «Разве только следы ног, наполненные кровью» (Леонардо да Винчи. «Трактат о живописи».—*С. Ю.*)**.

Так и начинается фильм.

Крупным планом ног, бредущих по истрескавшейся сухой земле.

Они не оставляют за собой следов, «наполненных кровью», но когда аппарат поднимается вверх и, отъезжая, открывает вереницу нищих, про которых можно сказать, что они как бы сошли с полотен Брейгеля, начинаешь ощущать замысел художника.

Впрочем, тут же хочется отогнать от себя эти изобразительные ассоциации, так как слишком они приблизительны, и режиссер не копировал ничьих живописных полотен. Если б мне и захотелось идти по проторенной дорожке пластических сравнений, то скорее возникли бы в моем воображении и не в начале фильма, а уже в конце его, как бы суммарно, произведения другого, не столь отдаленного, как Брейгель, но, к сожалению, столь мало известного у нас бельгийского живописца Джеймса Энсора (1860—1949). Его удивительно экспрессивные маски и личины не внешне, а по самой сути переплелись с тем фантасмагорическим хороводом персонажей, который остался в моей памяти как пластический итог фильма Козинцева.

Но оставим в стороне все эти сравнения. Сейчас перед нами на экране цепь кадров, населенных не цитатными фигурами, не стилизованными живописными силуэтами, а реальными людьми, на лицах которых жизнь без помощи грима обозначила черты страдания и нищеты.

И вместе с ними в первых же кадрах возникает и тот пейзаж, который станет зрительным лейтмотивом фильма — гигантские каменные валуны, напоминающие островные дольмены, так и не раскрывшие до сих пор тайны своего происхождения, безлесные холмы, бескрайний горизонт, столь не похожий по своим очертаниям на привычный мягкий ландшафт «доброй старой Англии».

Тяжело ступая, еле волоча ноги, измученные долгодневным странствием, двигаются человеческие ручьи, сливаясь в один поток, застывающий, как черная, недвижная лава, на холмах перед стеною замка.

Зачем они пришли сюда? Что гнало их через всю страну? Чего ждут они от короля, укрывшегося за этой бесконечно длинной крепостной стеной? И почему так томительно угрожающе нависает их молчание, их немота?..

В режиссерском сценарии Григорий Козинцев оснастил эти кадры глухим, протяжным

---

* О. Ильинская. Народ в трагедии Шекспира. Шекспировский сборник, М., ВТО, 1958, стр. 184.

** Г. Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир, Л.— М., «Искусство», 1966, стр. 83.

хором голосов, повторявшим, как многоголосое эхо, имя короля. Но в фильме он справедливо отказался от человеческой речи, и лишь звук рога, как сигнал страшного суда, проносится и замирает над недвижной людской толпой.

Они молчаливо ждут решения судьбы королевства, своей судьбы. В них еще теплится какая-то надежда на последний, мудрый акт правителя. Но когда он появится перед ними лишь для того, чтобы публично заклеймить проклятием непокорную дочь, то так же молчаливо разбредутся они по стране, которую вскоре охватит пламя войны. В ней сгорят их лачуги, погибнут в междоусобицах самые молодые из них, и хотя не вскипит гнев, способный опрокинуть тот порядок, который стал виновником всех их бед, но само присутствие до самого финала этого молчаливого свидетеля окрасит весь фильм предчувствием обвинительного приговора, вынесенного в конце концов историей всем тем, кто пытался отгородиться от трагедии народа высокой стеной феодального замка.

Здесь Козинцев последовательно развивает тему, которая отличала также его трактовку трагедии о датском принце, и можно лишь пожалеть, что такой режиссер, как Питер Холл, упрекая советского постановщика в том, что в его «Гамлете» «слишком много замка», не понял того, что составляет главную силу советского художника. Ведь он не только населил, но и раздвинул стены Эльсинорского дворца и вышел за пределы замка Лира для того, чтобы перевести трагедию Шекспира в другой масштаб, в иное измерение, в котором ощущаем мы не только движение человеческих судеб, но и поступь истории.

И тем, что в первом же эпизоде фильма Козинцев приводит народ на холмы перед цитаделью правителя, он придает трагедии иное дыхание. Трагедия Лира начинается именно здесь, до того как король появляется на экране. Умысел Лира о разделе государства — лишь еще одно проявление той слепой и глухой эгоистической воли, под знаком которой проходило все его царствование.

Об этом мы можем догадаться по облику тех, кто пришел в это бессолнечное утро к воротам его дворца.

Они ждали чуда, но оно не произошло. Лир отрекается от власти не потому, что он устал или усомнился в справедливости своего правления. Это очередная прихоть гордеца, избалованного лестью и лицемерием окружающих, убежденного, что ничего не изменится в раз установленном порядке. Лишь себе облегчит он свое излюбленное времяпрепровождение — ведь сто всадников будут сопровождать его, как и прежде, на охоту, а после нее он будет отдыхать с комфортом в поместьях дочерей, обязанных теперь возиться с повседневными тяготами хорошо налаженного государственного механизма.

Таким обернулся для меня поступок этого вздорного и капризного властолюбца, настолько убежденного в своей непогрешимости, исключительности и непререкаемости, что у него не может даже возникнуть и мысли о том, к каким последствиям может привести вся эта комедия с разделом.

Мы не имеем письменных свидетельств о том, что Шекспир читал мудрые «Опыты» Монтеня. Но, по мнению авторитетных историков, французский философ был в числе любимых авторов елизаветинского драматурга. И тогда эти размышления Монтеня могли оказать бесспорное влияние на замысел трагедии:

«Мне представляется, говоря начистоту, чрезмерным самолюбием и величайшим самомнением ставить свои взгляды настолько высоко, чтобы ради их торжества не останавливаться перед нарушением общественного спокойствия, перед столькими неизбежными бедствиями и ужасающей порчей нравов, которую приносят с собой гражданские войны, перед изменениями в государственном строе, что влечет за собой столь значительные последствия, чтобы не останавливаться перед всем этим, да еще в своей собственной стране»*.

---

* М. Монтень. Опыты, М.— Л., изд. Академии наук СССР, 1958, т. 1, стр. 153.

Но для того чтобы окончательно избавиться от гипноза традиционной трактовки трагедии, надо осознать, что этот гипертрофированный лировский эгоизм, переоценка самого себя, своего значения в жизни могут проявиться где угодно и у кого угодно и что всякий раз, как отгораживаемся мы, как отгораживался король Лир за стенами своего замка, за перегородками, которые воздвигаем мы сами, замыкаясь в своем эгоцентризме, ждет нас та же судьба, что постигла и Лира.

«Что же определяет истинную стоимость человека: то, чем он владеет, или то, что заключено в его душевных качествах? Находится ли ценность в зависимости от его жизненного положения, или он сам по себе, даже не обладая ничем, является этой ценностью, и каковы взаимоотношения между богатством и подлинной стоимостью человека?»*

Так обозначил режиссер свою задачу раскрытия философии пьесы и выполнил ее последовательно и убежденно.

Поэтому мне и представляется таким убедительным зачин фильма, где контрастируют кадры молчаливого народа, скопившегося на голых холмах под пустым и белесым небом, с низкими деревянными потолками королевских покоев, где царит привычная и созданная самим правителем душная атмосфера низкопоклонства и лести.

В режиссерском сценарии Козинцев пометил сцену раздела, как происходящую во дворе замка. Но мне кажется, что не только по техническим причинам перенес он ее в фильме в превосходную декорацию художника Енея, точно передающую образ пристанища дворцовой камарильи.

Это ведь про всех придворных, а не только про Освальда говорит Кент:

О, эти лживые льстецы. Как крысы,
Они перегрызают пополам
Святые узы крови, угождают
Страстям господ, льют масло в их огонь
И леденят их каменные души.

В холодных дворцовых покоях лишь пламя огромного камина согревает иссохшую душу короля Лира. Мне кажется неслучайным кадр, который снял Козинцев именно сквозь этот пылающий огонь. Ведь скоро он погаснет. Вернее, сам Лир затушит его, и встретится вновь он еще раз с ним не в своем опустошенном дворце, а тогда, когда будет бушевать это пламя по всей разоренной стране. И в дымах пожарищ будет брести Лир вместе с Корделией, разделив на сей раз вместе со своим народом его бедствия и страдания.

И еще одно неожиданное завершение найдет здесь давнее увлечение режиссера. Отказавшись во всей первой половине фильма от метода психологического исследования тех противоречий трагедии, которыми возмущался Толстой, вводя народное хоровое начало, резко, почти плакатно заостряя драматические конфликты, Козинцев как бы возвращается к истокам того театра, который пленил в свое время его юношеское воображение. Сквозь строгую реалистическую ткань произведения проступают очертания другой легендарной страны, где так же чванился ее владыка:

Кто над царями царь,
над рыцарями рыцарь,
над повелителями повелитель,
как не я, грозный царь
Максимилиан.
Стану на камень — камень мнется,
взгляну на воды — воды кипят,
топну об землю — земля потрясется,
от взгляда моего на море корабль
всколыбнется...
Буду судить царей, царевичей,
королей, королевичей
и своего непокорного сына Адольфа*.

Серчает царь из народной притчи на своего отважного отпрыска, осмелившегося ему перечить, и так же, следуя фольклорной традиции, не может стерпеть шекспировский король непослушания строптивой дочери. Ведь только Корделия и доселе верный слуга Кент нашли в себе мужество восстать против лжи и лицемерия этого столь схожего с Максимилиановым царства.

В режиссерском сценарии под номером 97 значится кадр, после реплики Лира:

«Корделия, опомнись и исправь
Ответ, чтоб после не жалеть об этом».

* Г. Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир, Л.— М., «Искусство», 1966, стр. 72.

* «Царь Максимилиан. Театр Алексея Ремизова по своду В. В. Бакрылова», П., Госиздат, 1920, стр. 11—12.

«Корделия идет, не меняя походку. Недоброе упрямство появилось в ее взгляде... В словах Корделии вызов всему обряду лести».

Такой, в полном согласии с трактовкой режиссера, и предстает на экране в роли Корделии молодая актриса В. Шендрикова, девушка с ясным взглядом и крутым изгибом лба, за которым прячутся упорство и воля. В этой королевской дочери не чувствуется и капли голубой крови — уж не прижил ли ее властитель замка с одной из своих служанок, завербованной в одной из ближайших вассальных деревень? Не крестьянский ли здравый смысл заговорил в ней, когда осмелилась она с плебейской откровенностью восстать против этикета — ее прямая речь открыто контрастирует с медоречивыми и лицемерными монологами Реганы и Гонерильи.

«Кент... похож на большого пса, с шерстью, висящей клочками. На шкуре такого пса лысины и шрамы, следы многолетней грызни со сворами чужих собак. Он неистов в своей честности и сух в своей ласке: его доброе сердце ожесточено. Цепной пес с воспаленными красными глазами, стерегущий хозяина даже во сне, готовый вцепиться в постороннего и растерзать его,— не даст себя ни приласкать, ни погладить»*.

Таким виделся он Александру Блоку и таким отлично сыграл его в фильме актер В. Емельянов. Вот этих двух своих подлинных друзей и не разглядел взбалмошный властитель. Они нарушили церемониал задуманной им комедии, и он беспощадно изгнал их. Он снова встретится с ними и только тогда оценит по-настоящему горькую правду, которую они осмелились высказать, и оценить ту верную любовь, что не распознало вначале его очерствевшее сердце.

Мифический царь Максимилиан в юношеской постановке Козинцева согласно традициям балаганного представления был увенчан короной из позолоченной бумаги — в своем реалистическом фильме режиссер убирает всю символическую бутафорию. Здесь Лир не носит корону и не разрубает ее мечом, как это делалось неоднократно на сценических подмостках. И его спутник шут, про которого в режиссерском сценарии было сказано, что одет он в вывернутую наизнанку овчину из собачьего меха, а на голове красуется колпак с бубенчиками, предстает в картине также лишенным всех этих привычных атрибутов. Вместо них рождается превосходный кадр, когда мы впервые видим шута, высовывающего свою бритую, как у каторжника, голову из-под полы королевского плаща.

Даже тут Лир эгоистичен. Шут — его собственность. Он прячет ее от всех, желая сохранить только для себя.

Разгневанный Лир покидает замок, и здесь возникает поразительно талантливо угаданный Козинцевым знак церемониала, потерявшего весь свой смысл вместе с распадом королевства. Как хвост угасшей кометы, тащится вслед за царской каретой бесцельная кавалькада — плетутся ловчие с клетками, в которых томятся нахохлившиеся охотничьи птицы, топают по грязи слуги, ведущие на поводках обозленных псов с горящими глазами, этих сторожевых чудовищ, которым уже нечего охранять. А в центре обоза волокут на носилках огромный деревянный ларь. Мы не знаем, каким бесполезным барахлом он набит или что за сокровища, нажитые королем, таятся под его крышкой.

И тут мне вспомнилось, что такой же несуразный сундук таскал за собой еще один легендарный король по прозвищу Юбю, рожденный фантазией Альфреда Жарри, замечательного французского поэта конца прошлого века. Этот фантасмагорический, гротескный фанфарон Юбю, осмеянный и не понятый современниками, не только развенчивал столь близкие сердцу националистически настроенной буржуазии наполеоновские мифы, но и сатирически обобщил в себе черты и будущих фашистских диктаторов. Всей своей поэтикой театр Жарри бросал вызов оголтелому шовинизму, догмам буржуазной морали и религии, всему лицемерному укладу самодовольного мещанства. Освистанного

* Ал. Блок. Собр. соч., т. XII, М., «Советский писатель», 1936, стр. 236.

вчера драматурга сегодня объявили чуть ли не классиком, отцом современного сюрреалистического театра. В этом есть доля правды, поскольку его «Пьесы для марионеток», как окрестил их сам автор, действительно обладали разрушительной силой.

Но театр Жарри не только ломал каноны классического театра, он таил в себе заряд публицистической сатиры, сближающей его с драматургией Маяковского и Брехта, и его буффонные персонажи гораздо ближе к шутам Шекспира, чем к косноязычным мумиям «антитеатра».

Итак, король Юбю также волочил за собой несуразный чемодан, а что хранилось в нем, раскрывается в пьесе «Юбю-рогоносец». Вот что происходит в четвертой сцене пятого акта:

Ю б ю. Спросим совета у нашей Совести. Она здесь в этом чемодане, покрытом паутиной. Это свидетельствует, что она нам служит не так-то уж часто.
(Юбю открывает чемодан. Оттуда вылезает Совесть, в облике рослого мужчины в ночной рубашке.)
Ю б ю. Как вы смеете появляться перед нами в одной рубашке?
С о в е с т ь. Видите ли, мосье, совесть, как и правда, обычно не носит рубашки. А если я все-таки надел ее, то только из уважения к вашему августейшему присутствию*.

Возможно, что и король Лир запрятал свою совесть в этот несуразный деревянный ларь, и, кажется, именно оттуда выпрыгнул шут — подлинная совесть Лира — и, скорчившись, уселся на запятках его колымаги, припевая:

Для дураков — печальный день:
Все умники страны
Мозги надели набекрень
И стали мне равны.

А когда рухнут последние иллюзии сумасбродного короля и будет он изгнан отовсюду, то, как крысы с тонущего корабля, разбегутся кто куда рыцари, псари и ловчие и наступит окончательный крах Максимилианова царства...

Но именно отсюда, с его обломков, начнется новый и долгий тернистый путь Лира, путь, который приведет его «от горизонта одиночки к горизонту всех людей» (Поль Элюар).

Пластической доминантой «Короля Лира» стала истрескавшаяся, высохшая земля, по которой ступают босые ноги странников, а затем Лира и шута. Казалось бы, пейзажной кульминацией фильма должна была стать, как и на сценических подмостках, прославленная буря. В режиссерском сценарии Козинцева под № 566 обозначен кадр:

«Ветер сбивает Лира с ног. Но он поднимается, идет вперед, крохотный на фоне огромного бушующего неба».

Но этого кадра нет в фильме. В техническом примечании к нему стояло: «комбинированная съемка». Не будем гадать, по каким производственным причинам она не удалась. Однако именно этого кадра мне не хватило в монтажной фразе бури. Получилось так, что снята она без горизонта с верхнего ракурса, в замкнутом пространстве и слишком уж привычно кинематографически выглядят потоки дождя, обрушивающегося на короля и шута.

И поэтому, кажется мне, хотя этот самый «громкий» кадр не стал кульминацией фильма, зато потрясающей находкой — режиссерской, операторской и актерской — прозвучал для меня самый «тихий» план, как бы воплотивший слова Корделии об отце:

...Распевает вслух,
Идет и буйствует, как море в бурю.
На нем венок из кашки, васильков,
Репья, чертополоха и крапивы, —
Обычных сорных трав в хлебах у нас.

Это удивительный кадр, единственный и первый в фильме, где вместо истрескавшейся земли появляются колышущиеся травы. Я не знаю, что это — степной ковыль, полынь или вереск, но их стебли золотятся, шелестят, пронизанные солнцем, такие же легкие и сухие, как волосы на голове безумного короля.

Кажется, что с экрана долетает запах этих трав. Все насыщено светом. Гармоническое единство человека и природы достигает предельной выразительности.

Именно здесь воплощен тот кинематограф, с которым не могут соперничать ни литература, ни живопись, ни театр. На сценических подмостках нельзя достигнуть этой подлинности, в живописи эти травы будут неподвижны. И даже могущественное слово не в силах

* A l f r e d J a r r y. Tout Ubu. Paris, Librairie Générale Française, 1962, p. 205.

описать эту слиянность человеческого лика с движением природы.

Шекспировские слова, которые тихо лепечет Юри Ярвет, как бы переливаются в гамму нежных прикосновений к стеблям полевых цветов, которые срывает нищий король.

В этом кадре режиссер Козинцев и оператор Грицюс достигли вершин подлинной кинематографичности.

Так иногда случается с художником: кажется ему, что именно тот или иной кадр, та или иная сцена и станут самыми значительными, важными, но в творческом процессе искусства, движущегося по своим законам, возникают непредвиденные неожиданности. Не сомневаюсь, что режиссер замыслил бурю как высшую точку своего фильма. Он нашел к ней великолепную увертюру — вспомните длящуюся чуть ли не два десятка метров широкую пейзажную панораму — от ясного неба к сгущающимся грозным тучам, предвещающим ураган. Грянула буря, но не она всколыхнула наши эмоции, а лишь наступившая после нее тишина полностью выразила замысел художника.

В этой тишине крупный план Лира — Ярвета, окрапленный еще не высохшими каплями дождя, стекающими, как слезы, по его сухой старческой коже, без всякой сентиментальности, но с трагической простотой выявляет всю суть творческого замысла фильма.

«В этом старом сердце тоже сухо и горько: в нем нет уже такой животворной влаги, которая умывает всякое горе, увлажняет страдание, сглаживает острые углы, затягивает края раны, пылающей огнем...

Постараемся же передать эту особенную сухость и скудость в речах и поведении действующих лиц, эту единственную в своем роде опаленность их крыльев. Передать это вдохновение не сухо и не скудно — вот задача, достойная артиста. Ибо нет у Шекспира трагедии более зрелой, чем эта сухая и горькая трагедия;— я без конца твержу эти слова потому, что мне кажется, в них заключена правда»*.

* Ал. Блок. Собр. соч., т. XII, М., «Советский писатель», 1936, стр. 237.

Этот завет поэта выполнили авторы фильма. Они перенесли на экран вдохновение шекспировской трагедии не сухо и не скудно, и доселе бесчувственный петрушечный царь Максимилиан, окрапленный, как в русских сказках, животворной влагой творчества, превратился, наконец, из куклы в человека.

Этика и поэтика режиссуры

> «Этика — учение о морали, нравственности, система норм и правил поведения людей в их отношении к обществу и друг к другу, одна из форм общественного сознания».
> Краткий философский словарь

Не случайно в последние годы на страницах зарубежной кинопрессы вспыхнул спор о моральной ответственности художника не только за сюжетику, выбираемую им для фильма, но и за те эстетические приемы, которые использует он в своем киноязыке.

Критик журнала «Кайе дю синема» Жак Риветт назвал «аморальным» тревелинг, то есть движение камеры, наезжающей на лицо умирающей женщины, повисшей на пронизанной электрическим током проволоке фашистского концлагеря в фильме «Капо». Тем самым французский режиссер и критик поставил вопрос об этике художника, выражающего свое отношение к миру, к человеку не только через сюжетные ситуации, но и через глаз кинокамеры. Или, точнее, не только через оптику, но и путем отбора всех выразительных средств, свойственных искусству киноэкрана.

Для советских кинематографистов эта проблема отнюдь не нова. Она возникла перед ними в первые же дни становления революционного киноискусства, когда новое, исторически небывалое содержание потребовало новых форм и возложило тем самым не только эстетическую, но и этическую ответственность на художников, обращающихся с экрана к миллионам новых зрителей.

Понятие этики издавна волновало передовых русских художников. Недаром великий реформатор сцены Константин Станиславский в своей борьбе за новый, демократический и подлинно художественный театр придавал

такое огромное значение принципам этики. В его понимании этика являлась краеугольным камнем всего здания настоящего, большого искусства. Марксистское определение этики как одной из форм общественного сознания тем самым выводит ее из ограничительных рамок только бытового поведения человека. Оно было принято на вооружение передовыми зарубежными художниками, перед которыми, в свою очередь, возникла проблема участия своим искусством в судьбах народных, тем самым разрушив наконец ту стену мнимой аполитичности, которой отгораживались они от велений времени. Частный случай осознания «моральности» тревелинга был как бы первым сигналом пробуждающейся социальной совести художника, приближением, хотя и робким, к непреложной марксистской истине о диалектических взаимосвязях общественного сознания с формами его выражения в искусстве.

«Чем больше я работаю, тем больше убеждаюсь, что эстетика неотделима от этики. Даже самая элементарная мизансцена имеет не только эстетическое, но и этическое значение. Поэтому мне кажется, что с этой точки зрения должен быть пересмотрен целый ряд понятий»*.

Так писал в своей режиссерской экспозиции к «Мадам Бовари» Александр Таиров, задолго предвосхитив тем самым размышления Риветта. С той поры проблемы этики стали еще более насущными и острыми, особенно потому, что в капиталистическом мире нарушение этических норм приобрело поистине катастрофический характер.

Вот со страниц первого номера ультраавангардистского журнала под трудно расшифруемым названием «V 101», напечатанного на роскошной меловой бумаге, улыбается молодой человек довольно заурядной приказчичьей наружности по имени Пьеро Манцони. Снятый на фоне умывальника и унитаза, он держит в руке небольшую круглую коробочку, как бы рекламируя товар, которым он хочет угостить своего клиента.

Подпись гласит: «В мае 1961 года я произвел и законсервировал 90 банок «дерьма художника» (130 граммов в каждой). Законсервировано в натуральном виде. Сделано в Италии».

Этот столь дурно пахнущий пример можно было бы считать частным случаем наглядной патологии, но ведь подобными уже не экспериментами, а просто «экскрементами» пичкают зарубежного зрителя не только со страниц журналов, но и в галереях (которые трудно назвать теперь «картинными») и в театральных залах, где во время «хеппенингов» со сценических подмостков (впрочем, и это понятие уже устарело) зрителей не только угощают порнографией, но и забрасывают их нечистотами и подвергают всяческим физическим унижениям — словом, проделывают все то, что служит лишь еще одним доказательством полной творческой импотенции.

Какими наивными после этого кажутся попытки Риветта установить степень аморальности того или иного кинематографического приема. Ведь на зарубежном экране последних лет не только тематически главенствуют секс, кровь, наркотики и все разновидности натуралистических жестокостей, но авторы таких «опусов» всеми способами кинематографического изложения, то есть судорожными рывками камеры, нарочито небрежной композицией кадра, невнятицей монтажа, как бы оплевывают зрителя, толкают, избивают, угощают его зуботычинами, словом, ведут себя так, что если бы это произошло с вами на улице, в быту, то вы обязательно закричали бы «Караул!» и стали искать спасения от насилия у первого встречного.

Таким образом, нарушение элементарных этических норм стало обязательным признаком «авангардистской» эстетики, якобы разрушающей моральные устои буржуазного общества. Причина этих анархических эксцессов социально объяснима: это лишь отражение тех конвульсий, которые испытывает в эпоху обостренных классовых битв общественное сознание капиталистического мира, предчувствующего свою, в конечном счете, историческую обреченность.

* А. Таиров. Сборник статей, М., ВТО, 1970, стр. 379—380.

Гораздо более тревожным является то, что этот снобизм, разъедающий, как проказа, все поры буржуазного искусства, заражает и тех художников, которые хотят и могут служить подлинному искусству. Среди немногих, кого не коснулась эта свистопляска, строгость почерка отличает таких серьезных кинематографистов, как Робер Брессон, Ингмар Бергман и Луис Бунюэль. Мы можем справедливо сетовать на то, что спасаются они от сутолоки «ярмарки тщеславия» в глубинах замкнутых психологических проблем, исследуют со скрупулезной тщательностью поведение изолированного, а не общественного индивидуума, но мы не можем не отметить взыскательность и лаконичность их кинематографического языка, чуждого всем влияниям спекулятивной моды.

«Немалая опасность режиссуры — стремление к эмоциональности. Разумеется, легко достижимой, поверхностной. Я имею в виду воздействие на зрителя тем, что непосредственно происходит в кадре. В таком случае на первый план выйдет непременно мелодрама.

Хочется иной, непростой заразительности: растормошить целый рой жизненных ассоциаций. Экран должен показать громаду истории, судьбу человека, решившегося поговорить с эпохой на равных, а не быть безмолвным фигурантом в ее миллионных массовках.

Тогда не будет нужды в чувствительных сценах.

Горячность игры, взвинченность ритмов, экспрессию ракурсов — следует вовсе исключить из средств воздействия. Слишком все то, что рассказал Шекспир, для нас важно. Не до баловства кинокамерой и жара и пыла «героев экрана»*.

Так писал Козинцев, готовясь к своему шекспировскому циклу. Следует помнить, что начинал он работу над «Королем Лиром» в эпоху, когда вновь возрождается «театр жестокости», провозглашенный Антонином Арто, когда нет уже никаких запрещенных приемов ни на экране, ни на сцене (где, к примеру, в одной из английских пьес на глазах у зрителей забивают камнями ребенка в детской коляске), и поэтому следует особенно оценить этическую позицию художника, встретившегося с пьесой, изобилующей смертями, пытками и жестокостями.

В фильме Козинцева, мужественном и суровом, нет места никакому педалированию кинематографическими эффектами.

Даже самая жестокая сцена ослепления Глостера снята так, что вы замечаете лишь блеск остроконечной шпоры, вонзающейся за кадром в тело старика. Страшная смерть, настигающая, как справедливая кара, обеих сестер, остается за кадром, так же как и у Шекспира. Зато Козинцев не боится показать тело умерщвленной Корделии. Ее вынимает из петли потрясенный Лир, и его крик отчаяния и боли, многократно умноженный эхом, единственное открытое патетическое место фильма. Но оно не имеет ничего общего с воздействием натуралистического «гиньоля». Это та высокая степень обобщения, которая характеризует мастеров Возрождения, когда обращались они к трагической теме Пьеты. Всего два раза прибегает режиссер к помощи ракурса. В первом случае ракурс снизу подчеркивает мнимое величие короля, появляющегося на стене перед толпой, а в конце фильма ракурс сверху подчеркивает бездну падения Эдмунда. Его скрюченное тело, вписанное в овал щита, ассоциируется с каким-то раздавленным червем, ядовитым насекомым, змеей, у которой выдернули жало.

Но всякий раз, когда режиссура, следуя этическому принципу отбора, отказывается от ассортимента сильно действующих «эффектов», находятся критики, упрекающие авторов постановки в рассудочности или холодности.

С этим же столкнулся и Питер Брук после премьеры своего спектакля о короле Лире. Исследователь творчества Пола Скофилда Ю. В. Ковалев замечает по этому поводу следующее:

«Некоторые критики даже упрекали Брука в недостаточной эмоциональности спектакля. Брук ответил им притчей о Бехтовене и Гете. Однажды Бетховен пригласил к себе Гете

* Г. Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир, Л.—М., «Искусство», 1966, стр. 283—284.

и сыграл ему свою последнюю сонату, полную изящества и мысли. Гете расплакался. Бетховен встал и в негодовании вышел. Брук ничего не сказал о морали этой притчи. Она, конечно, имеется и должна звучать примерно так: есть вещи, которые задевают слишком глубоко, до слез. Именно поэтому трагедия о короле Лире в постановке Брука играется с «сухими глазами»*.

Так и фильм Козинцева смотрится с «сухими глазами», и я усматриваю в этом силу художника, последовательно отстаивающего свои этические и эстетические позиции.

И еще одна важная этическая особенность советской режиссуры выявлена в фильме Козинцева. Я имею в виду ансамбль творческих единомышленников. Понятие это, в противовес гастрольной системе даже гениальных одиночек, было заложено уже Станиславским и Немировичем-Данченко при основании Художественного театра.

Позднее и Александр Таиров писал: «Мне кажется, что подлинный ансамбль создается на театре только тогда, когда каждый актер занимает в спектакле не большее и не меньшее место, чем нужно для выявления ведущей идеи спектакля. В этом, по-моему, заключается новая этическая сущность данного эстетического явления»**.

Следуя примеру русского и советского театра, молодое советское киноискусство с первых же дней своего существования противопоставило системе «звезд», столь характерной для буржуазного делячества, ту же идею творческих коллективов. Именно в них, начиная со школы Кулешова, а затем в коллективах Эйзенштейна, Козинцева и Трауберга, Эрмлера, КРАМа (кино рабочей молодежи), Зархи и Хейфица, Герасимова и сформировалась новая эстетика актерской игры и всех средств кинематографической выразительности.

Заканчивая съемки «Короля Лира», Козинцев писал мне:

«Я — в основном — набрал превосходную эстонско-литовскую-латышскую труппу; смелые, благородные артисты, отличные товарищи. Просто жаль, что скоро придется с ними прощаться. Чувство такое, что я на старости лет организовал не то театр «Арлекин», не то ФЭКС. Что называется, вырос коллектив, компания полных единомышленников, и как раз к моменту, когда можно было бы подбирать репертуар, все и закончится».

Так справедливо высоко оценил режиссер воплотителей своего замысла. Но самое драгоценное, что он не подчинил их постановочному диктату, а, наоборот, позволил полностью раскрыть каждому свою индивидуальность, сохраняя при этом столь важное в этическом смысле единство ансамбля.

Я пишу не рецензию на фильм, и поэтому пусть простят мне участники актерского коллектива, что не разбираю по отдельности вклад каждого из них, но все же имя Регимантаса Адомайтиса я вынужден выделить, так как роль Эдмунда, которую он так превосходно сыграл, занимает особое место и в самой трагедии, и в режиссерской концепции фильма. Именно об этом персонаже писал Михаил Левидов в статье «Мысль и страсть»:

«Но еще раньше Лира умер Эдмунд. Сошел со сцены этот второй герой пьесы, этот «анти-Лир». Так можно и должно назвать его, ибо по конструкции пьесы судьба Эдмунда «обратно аналогична» судьбе Лира. От величия к ничтожеству, вниз по линии несчастий идет Лир; от ничтожества к величию, вверх по линии успехов идет Эдмунд; зловеще-мрачную роль в судьбе Лира играют его дочери; зловеще-мрачную роль в судьбе дочерей играет Эдмунд. Обратная аналогия целиком выдерживается во внешнем виде пьесы. И во внутреннем ходе. Ибо мы видели этот внутренний ход и знаем, что от ничтожества к величию идет Лир. И опять-таки, в плане обратной аналогии,— от величия к ничтожеству идет Эдмунд, если смотреть чуть глубже, не только на поверхность пьесы»*.

Вот так глубоко и прочел пьесу Козинцев, поэтому вся вторая половина фильма не пре-

* Ю. Ковалев. Пол Скофилд, Л., «Искусство», 1970, стр. 151.

** А. Таиров. Сборник статей, М., ВТО, 1970, стр. 379—380.

* С. Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Воспоминания о Михоэлсе, М., «Искусство», 1965, стр. 422.

вращается в монодраму короля Лира, а в сложных полифонических ходах раскрывает основной идейный конфликт трагедии. Юри Ярвет играет здесь не безумие, не бурное горе, не ярость или разочарование. Лирическим лейтмотивом становится музыка шекспировских строк:

Тоска моя, не мучь меня, отхлынь!
Не подступай с такою силой к сердцу!

И не сентиментальное признание раскаявшегося отца звучит в предфинальных эпизодах фильма, когда прогоняют сквозь строй солдат плененных Лира и Корделию по приказу Эдмунда, казалось, одержавшего свою самую важную победу. В режиссерском сценарии записано именно то, что мы видим на экране:

«Эдмунд идет вслед за Лиром и Корделией, смотря на них, слушая их слова, пытаясь понять тайну их поведения. Внезапный страх охватывает его. Он кричит хриплым, сорванным голосом:

— Отвести их прочь!

Солдаты набрасываются на пленников.

Лир. Утри глаза. Чума их сгложет прежде,
Чем мы решимся плакать из-за них.
Подохнут, не дождутся. Ну, ведите!

Презрение к смерти делает двух слабых людей мужественными. Лир и Корделия со связанными руками идут, как свободные люди».

Свобода человеческого духа, обретенная в результате тяжелейших испытаний, свобода как итог познания подлинной цены человека — вот что страшит Эдмунда. Вот что не может он ни понять, ни простить и что толкает его на величайшее злодеяние — он дает приказ тайком умертвить Корделию. Но он никогда не поймет того, что раньше не понимал Лир, ни того, что стало ясным для Эдгара, ненавистного сводного брата, который избрал свой путь к людям, прикрывшись личиной «бедного Тома»:

Жизнь явно презираемых сносней.
Чем жизнь презренных, окруженных лестью.
Для тех, кто пал на нисшую ступень,
Открыт подъем и некуда уж падать.
Опасности таятся на верхах,
А у подножья место есть надежде.

Так кадр за кадром вырастает этот фильм, но не как безысходная трагедия об абсурде феодального или человеческого существования, а как сага о великой Надежде.

И поэтому так современна эта картина, и не нуждается она в аналогиях с пьесами Ионеско или Беккета. По-своему ставит и решает она действительно современную проблему преодоления той отчужденности, которая стала болезнью века, а рецепт излечения от нее вложил сам Шекспир в уста того же Эдгара:

Ужасно одиночество в беде,
Когда кругом довольные везде,
Но горе как рукой бывает снято
В присутствии страдающего брата.

Трагедия закончена. Сталь шпаги, вынутой из ножен, выдержала испытание на крепость. И цена ее оказалась высока. Это цена познания смысла подлинной человечности.

Фильм тоже закончен, но не будет завершенной моя задача, если обойду я молчанием и последний его компонент, продиктованный этической требовательностью режиссера. Материальное оформление фильма также не случайно было предметом особых забот режиссера.

Обдумывая «Гамлета», Козинцев писал: «...важно для шекспировской пластики: обобщенные черты определенного времени, без географических и исторических подробностей.

И археологии, и эстетическому сюсюканью над антиквариатом нечего делать в шекспировской пластике. Внимание ко всему подлинному: фактуре кожи, железа, грубошерстных тканей. Плащи, которые люди носят в дорогу, чтобы согреться, не промокнуть во время дождя. Сапоги для верховой езды. Совершенно не использовать шелк»*.

Этот принцип еще более последовательно проведен во втором шекспировском фильме режиссера. Всякое декоративное украшательство, столь соблазнительное для всех прикасающихся к так называемым «костюмным» сюжетам, изгнано с беспощадностью, свидетельствующей о взыскательном вкусе режиссера и художника С. Вирсаладзе.

* Г. Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир, Л.—М., «Искусство», 1966, стр. 287.

Когда юношей Козинцев полвека тому назад ставил своего царя Максимилиана — первый опыт народного театра,— он пользовался всеми его аксессуарами — приставными носами, дурацкими колпаками, пеньковыми волосами и лубочными масками. Теперь, повзрослевшему, возмужалому художнику не нужны ни эти примитивные гримы, ни изощренный маскарад приемов авангардистского кино.

Но остались прочные корни, уходящие глубоко в ту плодородную почву, на которой вырос и шекспировский и русский народный театр.

«У русского народа есть театр — Царь Максимилиан единственный с рыцарями Кальдерона, с могильщиком Шекспира и хором Фауста.

Русский народ — не Шекспир.

Царь Максимилиан — не Гамлет.

Русский народ — от Шекспира.

Царь Максимилиан — портянка Шекспира»*.

Это резкое мужицкое слово, которым закончил русский писатель свою публикацию народных текстов, пусть не режет слух любителей привычных эстетических определений.

В нем содержится своя правда. Та самая, что заключена в этом фильме, который начинается с крупного плана ног, обутых в портянки, вернее, в их английское подобие. Может быть, в английском языке и трудно будет подобрать слово, соответствующее этому, столь русскому названию куска полотна. Но оно служило верной защитой от стужи и грязи нищему люду страны, где столетиями правили цари максимилианы в ту же самую пору, когда на британской земле царили короли, подобные Лиру.

Долгим и трудным был путь, пройденный советским режиссером от балаганного представления о царе Максимилиане до трагедии о короле Лире.

Но именно на этом пути подлинного и требовательного искусства, пути, отмеченном вехами достижений всей советской культуры, сформировался облик Григория Козинцева— большого художника нашей эпохи, чьим спутником стал, по вещему определению Александра Блока, «жестокий, печальный и горький художник Шекспир».

* «Царь Максимилиан. Театр Алексея Ремизова по своду В. В. Бакрылова», П., Госиздат, 1920, стр. 118—119.

Экранные вести • Экранные вести • Экранные вести

Народный артист СССР Марк Донской приступил к постановке художественного фильма о жизни и творчестве гения русской оперной сцены Федора Ивановича Шаляпина. Две серии этого фильма будут называться «Слава и жизнь» и «Блудный сын».

—Как родился замысел картины?

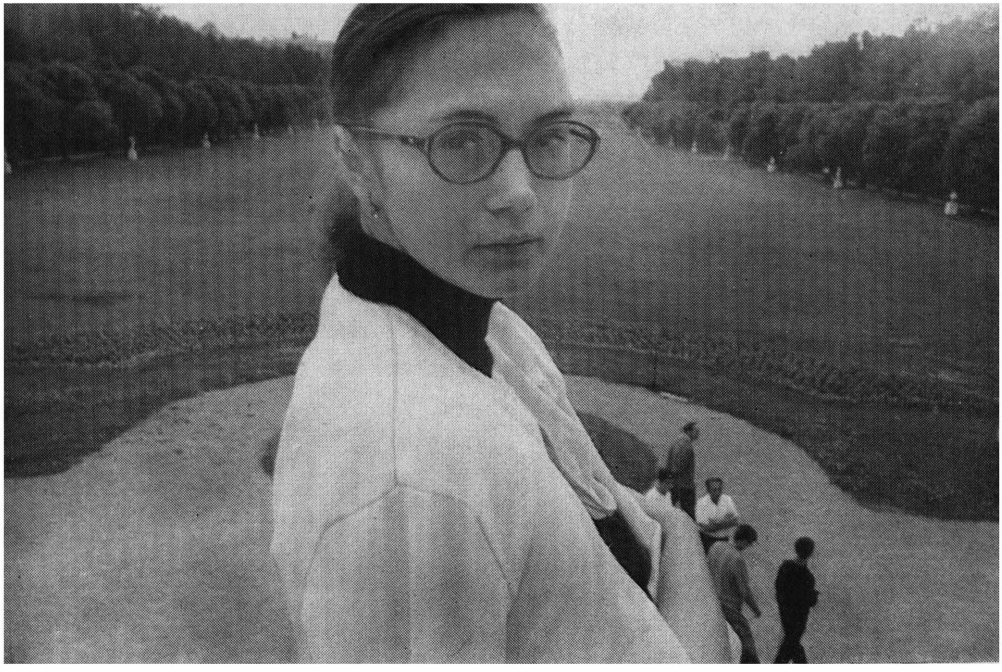
— Больше десяти лет я мечтал поставить фильм о творческой силе русского гения, о таланте Шаляпина, но долго не решался приступить к работе. Мне хотелось рассказать, как из самых глубин народа рождаются творцы подлинного искусства. Это всегда было моей заветной темой. Задача сложная, трудная, она потребовала много времени и сил. Мы изучили массу книг, месяцами не выходили из архивов, каждый узнанный факт подвергали подробнейшему анализу. И все эти годы, работая над другими картинами, я думал и о шаляпинской.

—В каком соотношении находятся в сценарии факты и художественный домысел?

—Я не могу, не имею права домысливать, придумывать то, чего не было, а только могло быть. Да и нужды в этом нет. В изобилии событий, происшедших в этой бурной, безудержной, жадной ко всему жизни, слишком много интересного. Больше того, имя Шаляпина до сего времени сопровождают легенды, небылицы, которые фильм должен развеять. Но, с другой стороны, редкий документ или факт будет выступать в нашем фильме только в качестве такового. Сам по себе факт еще не является художественной правдой. Нужно уметь извлекать из него образный и исторический смысл, находить его зримое выражение.

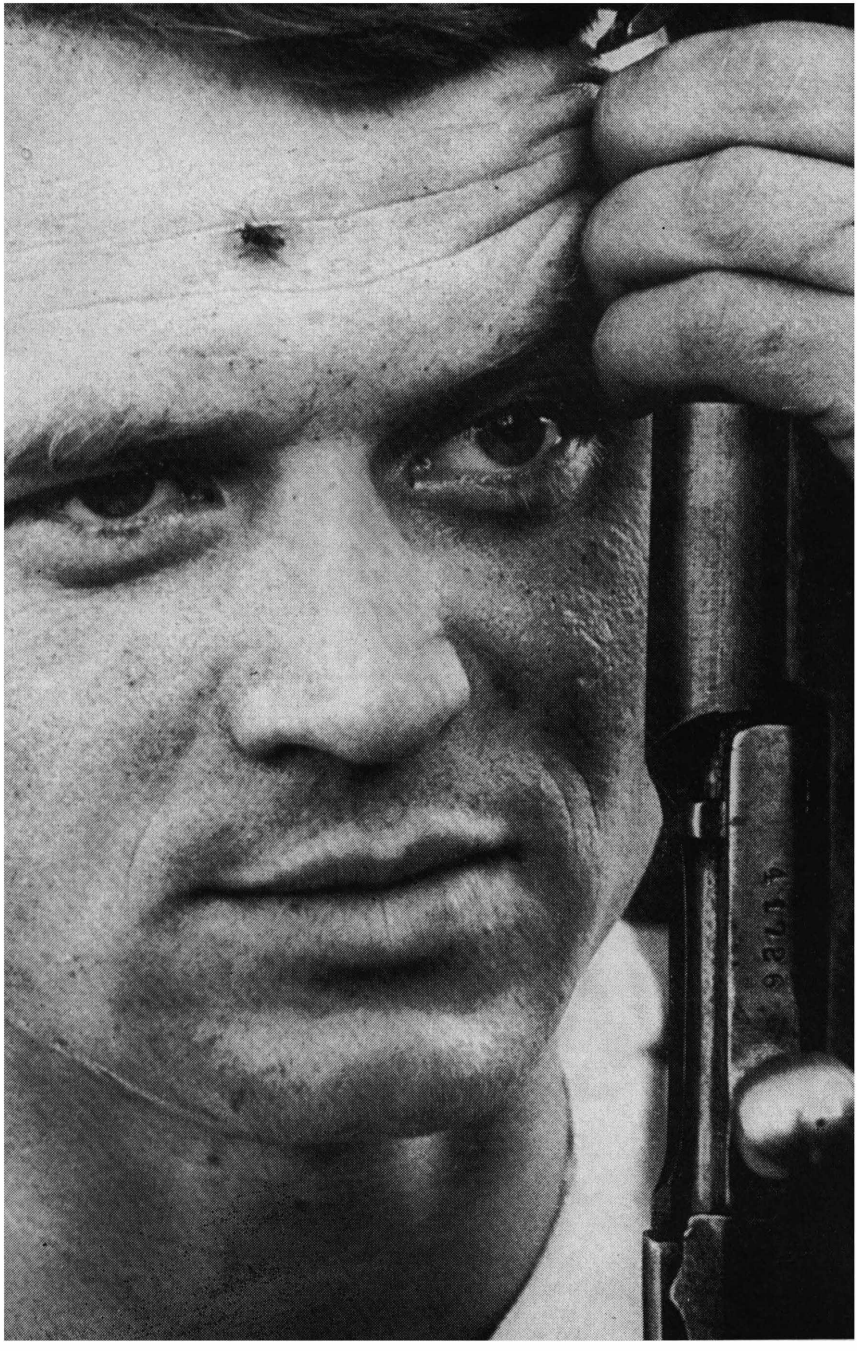
В дилогию войдут многие эпизоды из жизни Шаляпина. Будущие зрители встретятся с ним на волжских просторах, в Грузии, Петербурге, Москве, на окраинах России, в Америке, Италии, Франции. Мы увидим Шаляпина на сцене и за кулисами театра, в лучших его классических партиях — «Борисе Годунове», «Русалке», «Иване Сусанине», в концертных выступлениях. Мы станем свидетелями его первого выступления в миланском театре Ла Скала, когда он через тридцать лет «вернул» компози-

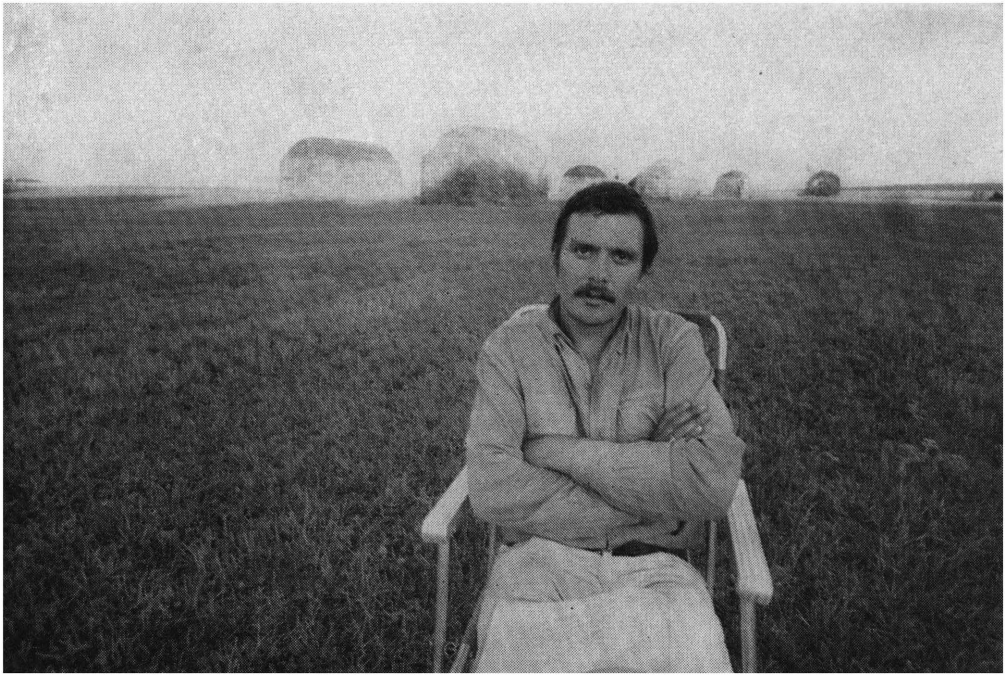
Н. Аринбасарова



И. Купченко

С. Никоненко





Н. Михалков

тору Арриго Бойто его оперу «Мефистофель», провалившуюся на премьере, и увидим, что это выступление принесло певцу мировую славу.

Рассказ о Шаляпине мы начнем с последнего десятилетия прошлого века, причем биография певца будет показана на широком социальном фоне. События будут происходить и в ночлежных домах, и в фешенебельных гостиницах, во время революционных потрясений 1905 года и в годы реакции, в период Великого Октября и в годы гражданской войны. Восемнадцатилетний юноша сойдет с экрана стариком, прошедшим испытания, которые трудно уместить в одну жизнь. И самое суровое из них — последнее — смерть вдали от родины, к которой были обращены последние его слова: «Тебя одну, родную, люблю я...» Собственно, так и построены две серии фильма. «Слава и жизнь» расскажет о молодости и расцвете творчества певца. «Блудный сын» — о трагедии человека, оторванного от родины.

Но сколько бы эпизодов из жизни Шаляпина ни вошло в дилогию, это будет не исторический и не биографический фильм. Процесс творческого созревания художника, личность художника во взаимоотношениях со временем, в социальных столкновениях, анализ его таланта — вот что увлекает меня в первую очередь. А искусство и жизнь Федора Шаляпина — благодатный материал для постановки этих вопросов. Вот почему каждый факт из жизни певца для нас лишь повод для более полного раскрытия нашего замысла.

— Кого из друзей Шаляпина мы увидим на экране?

— Я мечтаю об общей панораме русской общественной и культурной жизни, начиная с конца XIX столетия и кончая 1938 годом, годом смерти Федора Шаляпина. Цвет русской интеллигенции той эпохи предстанет на экране. В первую очередь это Максим Горький. В фильме будущие друзья не раз столкнутся в одном кадре еще не знакомые, а затем познакомятся, когда станут уже известными людьми. Горький будет одним из главных героев фильма. Ведь у Шаляпина не было друга более близкого, более искреннего. Горький — это совесть великого артиста, он всегда на протяжении долгих лет дружбы жестоко и беспощадно осуждал ошибки и заблуждения Шаляпина, зато и победам его радовался как своим собственным. И Горький и Шаляпин — выходцы из самых низов: оба они прошли все ужасы голода и нищеты. Их не сломило бесправие, силой своего таланта сумели они пробить себе путь к всемирному признанию. И мир оценил в этих самородках не просто отдельные изумительные личности — Пешкова и Шаляпина,— а как бы талант целого народа. Каждый из них по-своему впитал в себя красоту и самобытность русского человека.

Особое внимание мы уделяем и тем выдающимся представителям русской культуры, в общении с которыми развивался и набирал силу великий талант певца. Это Римский-Корсаков, который очень любил Шаляпина, вернувшего на оперную сцену «Псковитянку». Это Рахманинов и Глазунов. Трудно себе представить, чтобы шаляпинский талант вырос вне окружения таких грандиозных личностей, как Репин, Серов, Врубель, Бунин, Коровин, Станиславский, Кустодиев, Фокин, и тут же люди, немало сил и средств отдавшие развитию русской культуры,— Савва Мамонтов, Дягилев, Зимин.

Русские художники являлись не только наследниками мировой культуры, но и созидателями ее. Действие фильма будет развиваться на фоне мирового искусства. Действующими лицами станут также писатели, художники и артисты Италии, Франции, Англии, США.

— Что можно сказать о стилистике будущего фильма?

— Он будет цветным и широкоэкранным. Материал дает возможность продолжить — разумеется, на новом этапе — стилистику и жанровые особенности моих горьковских фильмов — «Детство», «В людях», «Мои университеты». Думаю, что это закономерно для нашей дилогии. Каким бы тяжким ни было детство Шаляпина, оно навсегда осталось в памяти артиста — оно питало его талант, его фантазию, как и могучие, необъятные волжские просторы с бурлаками, тянущими тяжелые баржи в непогоду и зной, как и праздники с балаганами, с кулачными боями стенка на стенку, как и нежные песни матери. Воспоминания Шаляпина о своем детстве и о юности займут в фильме драматургически важное место.

— Вероятно, важнейшей для вас теперь является проблема поисков исполнителя на главную роль?

— Эта проблема стояла перед нами с самого начала. Найти актера, достойного гения Шаляпина, сложно. Идеальным был бы для меня исполнитель, который смог бы сыграть Шаляпина в молодые годы и в преклонном возрасте. Так, как это блестяще сделала Вера Марецкая, сыгравшая героиню «Сельской учительницы» от семнадцатилетней девушки до глубокой старости. Кто будет играть Шаляпина, пока неизвестно, но с уверенностью можно сказать, что нам не нужен певец: сын артиста Борис Федорович прислал из Нью-Йорка изумительные по чистоте записи оперных и концертных шедевров певца. Но пения в фильме будет не слишком много — ровно столько, чтобы он не превратился в фильм-оперу.

●

Венгерский режиссер Мартон Келети закончил советско-венгерский фильм «Ференц Лист», выпущенный студиями «Мафильм» и «Ленфильм».

Наш корреспондент С. Черток задал Мартону Келети несколько вопросов.

— Какие задачи вы ставили перед собой, взявшись за фильм о Ференце Листе?

— Мы прослеживаем всю биографию музыканта с детских лет до смерти, показывая на экране важнейшие события его жизни — и широкого общественного, и узко личного плана, все, что сыграло свою роль в формировании его личности и творчества. Это и составляет сюжетную канву фильма. Жизнь Листа так богата событиями, что нам почти ничего не пришлось при-

думывать. Факты, взятые для фильма, почерпнуты из надежных научных источников, а элементы художественного вымысла незначительны. Задача фильма — с помощью экрана популяризировать творчество Листа, его виртуозное исполнительское мастерство и его самобытную, романтически приподнятую музыку.

Мы хотели проследить путь музыканта, становление и развитие его индивидуальности. Жизнь Листа дает повод для размышлений о судьбе гения, человека, опередившего свое время и умершего в одиночестве. Именно в последний период своей жизни Лист создал самые близкие сегодняшнему слушателю произведения. Как всякий большой художник, Лист был революционером в искусстве, боролся с косностью, непониманием, равнодушием. Ведь это факт, что он первым признал музыку Вагнера и помог ему. Это одна из важнейших тем фильма.

Давая образ Листа в развитии, показывая общественные и личные связи композитора, мы стремились понять, как возникала его музыка, какие события и чувства стояли за ней. «Я живу не в себе, а обогащаюсь тем, что творится вокруг меня»,— писал Лист. В его музыке — красочной, картинной, образной — легко прочитать время, которое она выражает, и чувства, которые испытывал автор — мятежные, связанные с революционными событиями в Европе, тоску по родине, любовь, борьбу за свою художническую правду.

В фильме мы старались подчеркнуть национальные истоки творчества Листа. Мальчиком он был увезен из Венгрии и не знал родного языка. В его творчестве наряду с ярчайшей собственной индивидуальностью критики находят ясность и изящество французской, глубину немецкой, широкую напевность славянской, страстность и темперамент итальянской музыки. Но Лист венгерский композитор не только по происхождению и не только потому, что позднее в нем проснулись национальные чувства и он вернулся на родину. Родные поля, разливы Дуная, дома с соломенными крышами и колодцы с журавлями с детства вошли в его мир и питали его воображение. Народные мелодии и картины родной природы вдохновили Листа на создание десятков изумительных по красоте произведений.

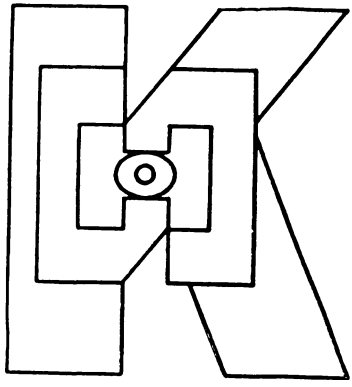
Мне кажется, что внешне наш герой оставит в зрителе впечатление романтической фигуры. Таким Листа и изображали Делакруа и Энгр, Вильгельм Каульбах и Репин. Но Лист должен предстать в фильме — к этому мы стремились — крупной и оригинальной личностью, наделенной бурным общественным темпераментом. Ему свойственны острые внутренние противоречия, столь характерные для художников-романтиков, духовно сформировавшихся в начале тридцатых годов XIX века. «Неутомимый бродяга», по выражению Берлиоза, Лист шутя говорил о себе, что он «наполовину цыган, наполовину француз». Мы хотели подчеркнуть его смелость и любознательность, вдохновенность и пылкость, эмоциональную неустойчивость и восторженность. Очень многое в трактовке Листа зависело от исполнителя его роли. Имре Шинкович показывает Листа порывистым, страстным человеком, думающим, искренно увлекающимся. И мне кажется, от того, насколько достоверно сумел И. Шинкович показать противоречивый характер Листа, во многом будет зависеть успех картины.

— Почему вы снимали ее в содружестве с советскими кинематографистами?

— Ференц Лист бывал в России трижды: в 1842, 1843 и 1847 годах. Успех его концертов в Петербурге, Москве, Киеве, Одессе, Елизаветграде был неслыханным. В фильме много эпизодов, действие которых происходит в России. Мы показываем редакцию музыкального журнала в Петербурге, где Лист познакомился с критиками Стасовым и Серовым и композитором Глинкой, зал Дворянского собрания, где он играет увертюру Россини «Вильгельм Телль» и свой «Сонет Петрарки», оперный театр, где Лист слушает «Руслана и Людмилу», прием, где он исполняет сделанное им переложение алябьевского «Соловья». В Киеве мы показываем концерт Листа в пользу бедных. В Елизаветградском парке — последний в его жизни публичный концерт, после которого он оставил пианизм и целиком отдался композиции. В фильме есть эпизод в Веймаре, где Лист встречается с Бородиным. Очень важны для понимания образа Листа сцены, где он иронично и смело разговаривает в Петербурге с Николаем I и его приближенными, которые относятся к Листу с плохо скрытой неприязнью.

Я предвижу упреки в том, что связи Листа с Россией все же показаны недостаточно полно. Но фильм не может вместить всего. Иначе нужно было бы подробно рассказывать о его глубочайшей симпатии к русским композиторам — от «могучей кучки» до юного Глазунова, о восхищении игрой А. и Н. Рубинштейнов, знакомстве с Верстовским и Варламовым, о том, как благодаря Листу Европа узнала многие сочинения Балакирева, Римского-Корсакова, Кюи, Бородина, о связи творчества этих композиторов с творчеством Листа, о его ученике замечательном русском пианисте А. Зилотти... «Вы, русские, мне очень нужны, я без вас не могу... у вас там живая жизненная струя, у вас будущность,— а здесь кругом большей частью мертвечина...» — говорил Лист. Его письма полны теплых слов и о русской музыке и русских композиторах. Осенью 1886 года 75-летний музыкант по приглашению Балакирева опять должен был приехать в Петербург, но 31 июля того же года он умер.

Наконец — и эта сюжетная линия занимает в фильме большое место — в России в 1847 году Лист познакомился с княгиней Каролиной Сайн-Витгенштейн, урожденной Ивановской, ставшей его гражданской женой. С ее именем связан самый плодотворный — веймарский — период творчества Листа: симфонические поэмы «Мазепа», «Прометей», «Божественная комедия», «Фауст», «Орфей», «Битва гуннов», «Идеалы», «Гамлет», рапсодии, этюды, полонезы, ноктюрны и многое другое.



Молодые: сегодня и завтра документального кино

Современный документальный кинематограф... Его будущее в руках молодых людей, сегодня делающих первые шаги в искусстве. Недавно состоялся семинар молодых кинодокументалистов, сопровождавшийся просмотрами и обсуждением их первых фильмов.

О чем? Что? Как?— на эти три вопроса в каждой своей работе приходится отвечать кинодокументалисту.

О ч е м? Это стремление говорить на главные темы современности, проникать в глубины народной жизни, продолжать благородные традиции советской документальной кинематографии, которая с первых дней своего возникновения была активным помощником партии в ее огромной политической и организаторской работе на всех этапах становления и развития нашего социалистического государства.

Ч т о? Вопрос о том, что мы хотим сказать людям, за что и против чего боремся, какие идеи несем, какие идеалы провозглашаем.

К а к? Это проблема соответствия темы произведения его высокому художественному уровню, проблема формы, кинематографических средств и приемов построения сюжета, композиции, без которых невозможно овладеть зрительской аудиторией, без которых самая важная идея, самый лучший замысел могут остаться неосуществленными, не дойти до зрителей.

В дни, когда мысли всех прикованы к XXIV съезду КПСС, каждый художник еще острее сознает ответственность перед народом за свое творчество, еще сильнее испытывает чувство кровного единства, духовной общности со всеми тружениками нашей страны, глубже вдохновляется жаждой своим трудом помочь достижению великой цели — коммунизма.

В чем же видят молодые кинодокументалисты важнейшие и неотложные задачи современного документального кино? Как они представляют себе свое участие в той острой идеологической борьбе между двумя мирами, в которой решаются судьбы человечества? Насколько активна роль документального киноискусства в жизни советского общества? Какие поиски изобразительных средств ведут молодые художники, чтобы раскрыть на документальном экране правдивый и многогранный образ человека-труженика, чтобы показать, каким новым глубоким смыслом наполнился труд советского рабочего, советского крестьянина? О создании каких фильмов мечтают молодые люди, только еще начинающие свой путь в документальном киноискусстве?

Эти вопросы, поставленные редакцией журнала «Искусство кино», стали предметом большого разговора за «круглым столом». Беседу открыл член редколлегии журнала, секретарь правления Союза кинематографистов СССР Р. КАРМЕН:

— Мы, кинодокументалисты, не всегда еще по-настоящему отдаем себе отчет в том, на какой ответственный пост поставили нас партия, наше время, наша эпоха.

Сегодня много говорится об идеологической борьбе двух лагерей, двух непримиримо противопоставленных друг другу общественных систем. По существу, это борьба за завтрашний день нашей планеты, за человека.

Часто в этой схватке наши враги стирают грани между «идеологической» и откровенно диверсионной, подрывной работой. Мы видели это на примере событий в Чехословакии, когда реакция обнажила свое настоящее лицо.

При обсуждении насущных проблем кинопублицистики первым критерием нашей деятельности сегодня будет определение «прицела» — за что мы боремся, во имя чего и против кого направляем свои усилия.

Если вспомнить Великую Отечественную войну, то там в этом смысле, может быть, все было проще, яснее: «убить фашиста», отстоять Родину. Сейчас перед нами новые, не менее сложные задачи. И если весь многогранный комплекс их в борьбе за коммунистическую идеологию в современных условиях, за утверждение подлинно революционных марксистско-ленинских принципов свести в один фокус, то и сейчас окажется, что во всей его принципиальной остроте стоит тот же вопрос: кто кого?

А когда цель уточнена, то встает проблема выбора оружия. Применительно к нашей работе это в первую очередь выбор темы и, конечно же, проблемы мастерства. Можно взять на вооружение короткометражный или полнометражный фильм, репортаж, памфлет, сюжет в киножурнале... Диапазон нашего искусства богат, и палитра беспредельна.

Но обширен арсенал и у наших идейных врагов — от видового, красочного фильма до прямой политической фальшивки, до фильмов, которые закамуфлированы под объективность, а по существу — злостно направлены против коммунистической идеологии. Нам нужно твердо помнить: там, где замешкаемся мы, нас опередит враг, там, где мы промолчим, прозвучит голос наших противников...

Главное наше оружие — идеология марксизма-ленинизма. В этом залог победы! Ибо идеология капитализма не в состоянии выдвинуть какой-либо позитивной общественно-научной или философской платформы.

Молодое поколение капиталистического мира мечется, бунтует, представители молодежи Запада не всегда еще знают, чего хотят, но они яростно и убежденно отрицают мир, в котором живут. Подчас формы их борьбы наивны, но мы видим, как зреет почва для того, чтобы молодежь буржуазных стран стала на правильный путь. Миллионные массы тянутся к справедливости. И не случайно наиболее дальновидные и прогрессивные люди примыкают к борьбе рабочего класса, встают на сторону коммунистических партий.

В исследовании и показе сути данного момента немалая роль принадлежит нам, кинодокументалистам, стоящим на переднем крае идеологической борьбы.

Старшее поколение старалось создать свои традиции в документальном кино, в частности традиции революционного кинорепортажа. Сейчас слово за вами, молодые кинодокументалисты.

Вы пришли в кино с неукротимой жаждой творчества. Среди ваших работ есть прекрасные, яркие фильмы, зачастую противостоящие банальностям и штампам. Я поддерживаю вас в этом стремлении опровергать косное, отживающее. Берите из достигнутого все лучшее и развивайте его.

Вспомним историю становления советской документальной кинематографии. Это репортажи со ступеней Смольного в Октябре 1917 года. Это работы Владимира Ерофеева, Дзиги Вертова, Михаила Кауфмана, Эсфири Шуб, Михаила Слуцкого и их последователей. Это борьба за полнокровный образ человека. И победа над теми, кто утверждал, что невозможно раскрыть внутренний мир нашего современника средствами документального кино, что это, мол, сфера исключительно художественного кинематографа.

Если мы оглянемся на пройденный путь, то в лучших произведениях кинодокументалистики увидим главное — пристальное наблюдение жизни, глубокое проникновение во внутренний мир явлений и событий, раскрытие их причин и взаимосвязей.

В этих лентах живет чувство большой ответственности документалиста перед временем, перед эпохой, глубокая потребность быть на переднем крае событий.

Что является главным для документалиста сегодня, когда мы переживаем чрезвычайно ответственное время бурной технической революции, являемся очевидцами колоссальных сдвигов в науке, промышленности, сельском хозяйстве? Сейчас, когда партия ставит

перед страной великие задачи, решение которых обозначит новый исторический этап в развитии нашего общества, нашей страны, самым первоочередным для нас сегодня является осмысление этих задач и связанных с ними проблем, глубокое и талантливое воплощение их в своих фильмах.

Особого внимания кино требует сейчас сельское хозяйство, развитию которого партия придает огромное значение. Какое здесь для нас широкое поле деятельности! Увидеть черты нового быта в деревне, новые качества человека, творящего великие дела, показать образ мышления этих людей, их культурные запросы... Мне кажется, что эти темы были до сих пор очень и очень мало разработаны в нашем киноискусстве, и в документальном в частности.

Талантливое, подлинно новаторское воплощение больших тем, подсказываемых характером и сутью задач, поставленных партией перед народом, и будет нашей контрпропагандой, нашим ответом идейным врагам. Ибо, чтобы мы ни делали, мы должны всегда ощущать масштаб творимого, его сложные, диалектические, далеко уходящие связи с глобальными заботами века. Вот почему так важно всегда чувствовать себя мобилизованным, держать в готовности все доступные тебе выразительные средства, все краски, весь могучий арсенал нашего искусства.

Теперь, когда телевидение несравнимо расширило пути к многомиллионной аудитории, когда наши произведения приходят к зрителям не только огромной Советской страны, но и многих других стран, ответственность кинодокументалиста еще больше возрастает. Мы должны оказаться достойными той роли, которую доверила нам партия.

Что же думают молодые кинодокументалисты о своем «месте в рабочем строю»?

— Документальный кинематограф, как и другие виды искусства, невозможен без художественного открытия действительности,— говорит М. СТОРОЖЕНКО (Киев).— Если режиссер — настоящий творец, он обязательно создаст свою художественную реальность и создаст ее на основе тех непосредственных наблюдений, которые именно ему дороги, которые пережиты им лично.

— Я вижу основную задачу советского документалиста в соблюдении высокой чистоты его отношений к жизни, к смелым людям, дерзко созидающим новое,— вступает в беседу А. АБИШЕВ (Алма-Ата). — Документалист, как и поэт, должен, не расплескав, донести до зрителя наслаждение возможностью дарить людям счастье, делиться самыми сокровенными мыслями о настоящем и будущем.

Для меня лично главный зритель, зритель, которого я особенно понимаю, чувствую,— это молодежь, мои ровесники, родившиеся в сороковых годах. Именно им суждено принять из рук старшего поколения огромное хозяйство нашей необъятной страны, повести дальше дело, начатое великим Лениным.

Наши зрители не принимают пустословия и громких фраз, люди знают цену труду. Понятно, чтобы завоевать их доверие, мало быть их ровесником, надо быть соучастником их дел и дум, их радостей и горестей, поисков и свершений.

В борьбе за души молодежи западная буржуазная пропаганда использует все методы, в том числе и кинематограф. Советский художник должен отстаивать свои убеждения, противопоставить идеалам буржуазной пропаганды наши коммунистические идеалы, помнить о том, что в современном мире нет «ничейной полосы».

Как бы продолжая размышления А. Абишева, С. ЛОГИНОВ (Свердловск) напоминает:

— Мы призваны во всей полноте показать нового человека, воспитанного Советской властью, раскрыть его гражданскую сущность, показать коренные и качественные отличия его духовного мира, социального бытия от того, чем окружен и чем отравлен молодой человек Запада.

— Да, самое главное в наших документальных лентах — это ясная гражданская позиция автора,— подтверждает размышления своих товарищей В. ДВИНСКИЙ (Минск).

С этого же признания начинает Ю. КАРАМЫШЕВА (Казань):

— Ключ к вопросам, предложенным на этом обсуждении, мне думается, один — гражданская позиция и творческая индивидуальность автора документального фильма. Все остальное — вторично... Ибо когда человек убежден в важности избранной темы, одержим ею, точно знает, что хочет сказать людям, за что борется, то обязательно отыщется интересное, образное решение этой темы, выразительным, точным будет его язык. Для меня лично образцом благородной одержимости в документальном кино является Йорис Ивенс.

Есть и более близкие примеры. Разве не глубинным пониманием своей цели, страстным желанием передать собственное волнение зрителям предопределена удача таких произведений, как «Земля Довженко» М. Стороженко, «Поездка в город» и «Комедии Барият» В. Грунина?

Творческая позиция В. Грунина активна. Зритель не может не заразиться добрым чувством к его героине. Режиссер искал и нашел необходимую форму рассказа о крупной актрисе, быть может, немножко экстравагантной, но человеке удивительном и незаурядном.

Остро, открыто, с какой-то даже агрессивностью выражает Стороженко на киноэкране свое отношение к А. П. Довженко. Он сокрушительно наступателен в утверждении своего восхищения перед личностью и работой великого режиссера и разговором в такой тональности решительно завоевывает себе сторонников.

К сожалению, мы увидели и такие фильмы, к которым остаешься равнодушным. Очевидно, авторы делали их с прохладцей, ремесленно. Что говорить, профессионал «отразит» любую тему. Но лично я абсолютно уверена, что лучше сделать не десять фильмов, а пять, но так, чтобы они поистине пронзили сердце, встряхнули воображение, надолго остались в памяти. Так работать можно только со «своей» темой, выстраданной, выношенной, безмерно дорогой.

Что же это такое — «своя тема»? Как ее найти? И нужно ли искать — может быть, она всегда с человеком?.. Молодые авторы показали своим товарищам много разных фильмов. По ним видно, что одних волнуют проблемы нравственные, они охотно размышляют о дружбе, товариществе, взаимовыручке, находят примеры для доказательства своих мыслей в жизни заводских и сельских коллективов. Других интересуют темы трудового поиска, технического прогресса, героизма, созидания, третьих — темы, связанные с развитием культуры, народными национальными традициями, воспеванием родной природы— всего не перечислишь...

Но как часто режиссер или сценарист на вопрос, о чем его будущий фильм, не задумываясь, отвечает: о заводе, о доярке, об учителе, о детях, о молодежи и т. д. Формально все ясно, но все ли? Ведь важно еще уметь нащупать и сформулировать внутреннюю тему будущего произведения, только тогда автор не попадет в сложное положение, при котором все подряд отснятое ложится на монтажный стол и начинается мучительный процесс поиска формы. Материал, собранный без внутреннего прицела, не выстраивается. Все, кажется, есть: заводские цехи, станки, вертящиеся детали, клубные интерьеры, столовая, медпункт... Общие, средние, крупные планы рабочих... Но где тот стержень, что все организует? Встреча за «круглым столом» редакции показала, что молодые документалисты очень серьезно подходят к решению этого и подобных вопросов.

— Я хочу снять фильм о вулканологах,— сказал, например, один из участников встречи.— В горах работает народ разный. Но здесь как нигде, мне кажется, раскрываются характеры: есть одержимые, есть разгильдяи, есть просто любопытные...

— Значит будущий фильм — не о профессии, а о становлении человеческого характера в борьбе с природой?

— До сих пор не могу сказать точно,— задумчиво отвечает автор.— Второй год хожу с ребятами в горы, а тема все не кристаллизуется... Но уверен — решение придет!..

К сожалению, бывают и такие авторы и редакторы, которые взамен темы выбирают только материал, и тогда образ человека подменяется внешними признаками профессии, тогда мысль развивается не на уровне высоких философских категорий, а иллюстрируется лишь более или менее эффектными кадрами.

«Своя» тема рождается в душе художника, живущего жизнью народа, сопричастного всему, что происходит в мире. Своя тема — не случайная находка, это, если хотите, мировоззрение автора, выражение его личности, его активная общественная позиция, это то, что глубоко волнует автора, властно требует воплощения.

— Сейчас я захвачен идеей фильма «Кто твой друг»,— делится замыслами Ю. ПИСКУНОВ (Алма-Ата), — хочется порассуждать о влиянии кинематографа на формирование нравственного облика подростка. Ведь проблема подростка — направленность его интересов, характер приложения юных сил, устремленность к тому, чтобы приносить максимальную пользу обществу,— это сегодня, как мне кажется, проблема первостепенной важности. Поразмыслить над этим, сопоставить реальную жизнь героя с героями кино, проследить влияние экранных образов на молодого зрителя было бы очень интересно. Волнует и другая тема, которую можно условно обозначить «Знаете ли вы Экзюпери?». У нас есть отряды спасателей, которые, не боясь риска, проникают к геологам, телеологам в труднодоступные места, ведут там свою нелегкую, мужественную работу. Отличные они парни. А как рассуждают о жизни, о работе, о товарищах! Вот и хочется поведать о ком-нибудь из них, а если подходить шире — рассказать о человеке, в котором потенциально заложен тот самый Моцарт, о котором мечтал Экзюпери...

— Разве у нас нет острых тем? — спрашивает Л. ЖУРГИНА (Рига).— Вот, скажем, сельская молодежь, уходящая в город. Разве это не предмет внимания для кинематографистов? Почему бы и нам не включиться в выявление причин происходящего и не попытаться подсказать способы разумного регулирования этого процесса? Ведь есть немало колхозов и совхозов, где сумели остановить уход молодежи.

— Меня постоянно волнует тема «Люди и героизм», — признается И. ГЕРШТЕЙН (г. Фрунзе).— В данный момент я так конкретизировал ее: разве каждый солдат должен становиться генералом, а каждый рабочий — инженером? Ведь важно, чтобы человек достигал совершенства на том посту, который занимает, до высочайшего уровня оттачивал свое мастерство, в этом проявляя свое человеческое и профессиональное достоинство.

Успех документального фильма определяется прежде всего мерой раскрытия в нем образа нашего современника, творца нового. Но, к сожалению, гораздо реже, чем хотелось бы, мы видим на экране людей труда — заводского рабочего, шахтера, строителя, представителей советской деревни. А ведь именно они — главная созидательная сила народа, их руками множится богатство страны, их титанический труд вложен в завершенную пятилетку, и они — решающая сила в выполнении предначертаний XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза.

Время призывает кинодокументалистов во весь рост показать советского человека-труженика. Это будет самой лучшей, самой убедительной пропагандой нашего строя, нашего образа жизни, тех социальных преобразований в жизни и сознании людей, которые совершаются в Стране Советов.

Художники документального кино обязаны достоверно отобразить на экране людей, для которых труд перестал быть горькой обязанностью, только способом заработка, превратился в деяние. «Простой рабочий», как любят иногда говорить, давно перестал быть «простым», он понимает свою роль в обществе и с достоинством носит почетное звание — рабочий. Среди молодых документалистов наверняка есть художники, для которых эта тема навсегда станет своей, у которых достанет таланта, чтобы ощутить себя кинопоэтами рабочего класса.

Активная разработка темы труда, безусловно, то главное направление, по которому должно пойти развитие документальной кинематографии в период осуществления планов, которые наметит XXIV съезд КПСС.

И здесь не обойтись эффектными кадрами, сдобренными дикторской риторикой. Надо найти новые кинематографические приемы, новые средства выразительности. Зритель ждет, что на экране появятся яркие, впечатляющие портреты человека-труженика, он ждет глубокого разговора о том, как сложно переплетается общественное и личное, насколько шире стало само понятие личного, о том, как высокий дух коллективизма пробуждает в рабочем человеке небывалые творческие возможности. Надо запечатлеть своего героя в борьбе, в столкновении с трудностями, в преодолении пережитков, в развитии...

Разведка этой темы была начата еще на заре

документальной кинематографии Дзигой Вертовым. С тех пор поиски не прекращались, появились новые фильмы, в которых найдены интересные решения. Молодые документалисты высоко оценили фильм «Без легенд», где в центре — портрет рабочего-строителя Коваленко.

— В фильме «Без легенд»,— говорит В. Двинский,— четко проявлена гражданская позиция авторов. Такой человек, как Коваленко, показывают они, вне нашего времени невозможен. Через его индивидуальность раскрываются характерные черты тех лет, когда он формировался, когда он раскрывал свой человеческий потенциал.

— В чем достоинство картины «Без легенд»?— в свою очередь спрашивает Г. ЛЫСЯКОВ (Хабаровск).— В том, что мы видим человека во всем многообразии черт, с сильными и слабыми сторонами характера. И я уверен, что зритель эту картину примет, поймет и полюбит.

— Образ Коваленко удался,— считает и М. Стороженко.— Удался потому, что авторы показывают внутреннюю борьбу героя, преодоление им собственных слабостей и утверждение прекрасных черт, составляющих сущность его характера.

— Часто обращаясь к тому или иному герою, мы *не раскрываем* его образа, а лишь скользим по внешним приметам,— подхватывает эту мысль В. КИСЛОВ (Киев).— Выступавшие здесь товарищи говорили, что картина «Без легенд» сильна тем, что режиссер увидел многогранность образа, раскрыл противоречия характера. Я думаю, что картина эта выигрывает еще и потому, что авторы предельно доверяют зрителю, внимательно следящему за развитием жизненного пути Коваленко.

Эту тему продолжает В. Двинский:

— Показать конкретного человека на документальном экране не просто. Мы часто рассказываем о человеке скорее литературно, чем кинематографически, увлекаемся синхронной камерой. Здесь и скрыта наша слабость — мы еще не умеем снимать человека в прямых конфликтах, драматических ситуациях. Чаще мы показываем его рассказывающим о себе самом или когда о нем кто-то рассказывает. Чтобы поведать о нашем современнике ярко, показать его в активных жизненных проявлениях, нужно, преодолев барьер авторской скованности, расширить арсенал образных средств. Я верю, что документальный кинематограф может добиться на этом пути бо́льших успехов, чем игровой.

Среди удачных работ молодых режиссеров, показанных перед редакционной встречей, назывались также «Поездка в город», «Комедии Барият», «Формула жизни», «И стар и млад», «День переезда» и ряд других.

— Режиссер Грунин в «Комедиях Барият» избегает эффектных приемов и замысловатых драматургических ходов,— говорит М. Стороженко,— но он обладает точным режиссерским прицелом. Он предельно внимателен к человеку. И мы все время ощущаем внутренний контакт с героиней — народной артисткой Барият Мурадовой. Она искренне и непринужденно ведет себя перед аппаратом.

Интересно показан человек Л. Автономовым в фильме «Формула жизни». Лента создавалась так. Предварительно была записана беседа режиссера со своим героем. Режиссер задавал герою самые неожиданные вопросы: о его взглядах на современный мир, об основных, самых жгучих проблемах XX века, о личной жизни и т. д. Герой размышлял, что-то утверждал, в чем-то сомневался. Впоследствии авторы, положив в основу фильма сделанную ранее фонограмму, подкрепили диалог интересным изобразительным рядом.

— У меня,— говорит А. СЕРГЕЕВ (Саратов),— сложилось впечатление, что мы часто еще показываем человека примитивно и односторонне. Он у нас в основном работает, но не ест и не пьет, у него вроде бы ни жены нет, ни детей, ни домашнего очага. Человек в труде прекрасен, это верно. Но ведь в нашей стране созданы все условия для гармоничного развития личности! Круг интересов нашего героя очень широк, и дело чести кинодокументалиста — высветить все сферы деятельности своего современника.

В Куйбышеве был сделан фильм «Сонеты». Героем этой ленты оказался рабочий, увле-

кающийся шекспировской поэзией. И это замечательно, что на экране зажил прекрасный человек с богатым внутренним миром.

Интересная личность одухотворяет фильм. Вне ее нет искусства документального экрана. И к каким бы темам ни прикасался документалист, если нет в фильме человека, яркого и незаурядного, не будет раскрыта до конца ни одна жизненная проблема.

— Я думаю, что самое нужное — это делать фильмы о человеке,— подтверждает эту мысль В. ГРУНИН,— отсюда будут возникать другие проблемы, так или иначе связанные с человеком.

Но как обидно бывает порой, когда авторы в своих фильмах остаются на уровне поверхностных наблюдателей и не поднимаются до больших обобщений. Тогда и человек на экране кажется мелким, незначительным, неинтересным.

О необходимости исподволь наблюдать жизнь, накапливать изобразительный материал о наших современниках говорила Н. СНЕГИНА (Ленинград). Этот вопрос не новый, он время от времени дискутировался на разного рода совещаниях, обсуждался он и на страницах нашего журнала, в частности в выступлении К. Симонова (1970, № 6). Н. Снегина говорила также о кинокартинах, посвященных людям творческого труда — режиссерам, актерам, художникам.

— Многие интереснейшие мастера искусства уходят от нас. И мы не успеваем при жизни запечатлеть их на кинопленке. Когда же возникает необходимость делать о них фильм, то оказывается, что нет кинематографического материала. И картину приходится строить на фотографиях и воспоминаниях современников. Конечно, кинематографический экран может многое — раскадровать и смонтировать статичную фотографию, внимательно, аналитически рассмотреть ее. И все же самыми ценными для документального фильма всегда являются подлинные кинокадры.

Говоря о неотложных задачах документального киноискусства, о проблемности тематики, о полнокровном показе современника, собравшиеся много внимания уделили вопросам кинематографического мастерства, оценивали форму просмотренных лент, анализировали композицию, монтаж и другие выразительные средства, без точного выбора которых любой жизненный материал может утратить свою значительность.

— Мы еще мало внимания уделяем форме подачи материала,— считает М. Стороженко.— Забываем, что форма и содержание тесно связаны между собой. Ведь чем яснее автору идея его будущей вещи, тем легче он находит необходимое для нее решение.

Вспомним картину «Поездка в город», в которой показано, как молодой чабан приезжает в телестудию для участия в посвященной ему передаче. Идет репетиция. Герой перед микрофоном рассказывает, как он боролся с бурей в горах, спасая овец, о трудностях чабанской жизни. А рядом ходит по павильону девушка-диктор и учит текст передачи — казенные, бездушные фразы и цитаты. Режиссер как бы сталкивает живую речь героя с пустословием диктора и добивается нового их смыслового переозвучания. И статичные по изображению кадры приобретают свой ритм, когда монтируются с эпизодами нелегкого чабанского труда, а также с кадрами короткого знакомства чабана с городской жизнью.

Так появилась точная форма картины. А как часто хорошие, острые мысли автора не доходят до зрителя из-за неумения организовать их, драматургически выстроить, облечь в умный, эмоциональный текст.

— Сегодня документальное кино находится на такой стадии,— считает Л. СТАНУКИНАС (Ленинград),— когда многое уже открыто: кинонаблюдение, скрытая камера, синхронный репортаж и т. д. Сейчас уже нельзя снимать фильмы лишь для того, чтобы увидеть людей, которые ведут себя естественно и непринужденно улыбаются кинокамере. Главное в фильме — это мысль художника, отношение его к увиденному в жизни материалу. И, конечно, форму нельзя придумать, сочинить отдельно. Она приходит вместе с содержанием.

— Мы должны делать самые разнообразные документальные ленты, дающие цельную картину жизни: героическое и будничное, веселое и трагичное. Драма и сатира, комедия и фарс должны соседствовать. Жизнь много-

образна и сложна в своих проявлениях, и беда автора, если он не слышит биений ее пульса,— так считает Ю. Пискунов.

— Почему некоторые просмотренные здесь фильмы оставили нас равнодушными?— спрашивает В. ГЛАДЫШЕВ (Саратов).— Потому что они декларативны и даже крикливы, сделаны холодно, по привычным шаблонам. Такая картина раскрывает «свой секрет» с первых же кадров. И дальнейшее содержание фильма уже никого не интересует. Доводить идею фильма до зрителя надо искусно и образно. Могла бы быть хорошей картиной «Ферганская долина», если бы ее не испортил диктор... Цветущая долина, прекрасная земля, красивые люди, которые на ней работают... Все это было приятно и интересно смотреть до тех пор, пока не ворвался вдруг назойливый диктор, за бессвязной словесной трескотней которого исчезли долина, земля, люди...

О культуре мастерства, — продолжает В. Гладышев,— хочется говорить и в связи с такими интересными фильмами, как «Белая земля Эндерби» или два последних киножурнала Лаймы Жургиной. У авторов «Белой земли» был большой соблазн расцветить тему, уйти в сторону внешних эффектов, но они остались верны своей цели. Всем режиссерским строем, неторопливостью повествования, просто и убедительно раскрыли они характер суровой жизни, ими изображенной.

То же самое мы видели в журналах Жургиной.

Говорят, что кричат от бессилия. Мы в фильмах «кричим часто», особенно с помощью дикторского текста. А все это оттого, что не умеем выражать мысли просто и убедительно.

— Мы, документалисты, живем в очень интересное время, являемся свидетелями того, как художественный, игровой кинематограф взял на вооружение приемы документального кино,— говорит И. Герштейн.

А с другой стороны, и мы начали (во всяком случае, у нас на студии) очень лихо пользоваться приемами игрового кино, заставляя героя, часто удачно найденного в жизни, подыгрывать кинокамере. Этим документ обесценивается! Меня настораживает, когда интервью длится 30—40 метров и когда человек на экране очень долго думает над каким-то вопросом, морщит лоб и т. д. Это еще не кинематограф.

Мы были свидетелями, как народ хорошо принял телевизионную серию «Летопись полувека», созданную из кинодокументов, накопленных за пятьдесят лет. И сейчас у меня возникает вопрос: будут ли наши потомки иметь возможность сделать такую «Летопись» к 100-летию Советской власти, опираясь на наши фильмы? Об этом мы должны постоянно думать и думать остро, тревожно, бескомпромиссно.

— В наших фильмах,— размышляет М. Стороженко,— прежде всего не должно быть однообразия, бесцветности и скуки. А надо признаться, что в просмотренных картинах было все-таки слишком много детей, хирургов, и... кошек... И это начинало надоедать. Раздражали и отдельные синхронные интервью. Иногда они были более или менее содержательными, а иногда люди сидели перед кинокамерой, говорили что-то, но ни о чем существенном так и не рассказали зрителю.

Молдавский режиссер и поэт А. Кодру показал свой новый фильм «Бахус». Эта работа отличается тем, что в ней отражены национальные обычаи молдавского села, обряды, сбор винограда и изготовление вина. Мне кажется, что это хорошая информация о том, как живет и трудится народ. Мы видим многообразие его обычаев. Слышим песни и музыку. И нам это интересно.

Но как мало еще создается картин с такой ярко выраженной национальной основой, которая, мне кажется, и должна делать неповторимыми работы республиканских студий.

К сожалению, в редакционной беседе не была подробно обсуждена принципиально важная для нашего искусства проблема — проблема национальной формы в документальном кинематографе. Видимо, эта тема требовала специальной подготовки, и журнал предполагает вернуться к ней особо.

Участники совещания отметили слабую информацию, недостаточный обмен опытом между коллективами республиканских студий, а также с зарубежными мастерами.

— Контактов между студиями почти не существует,— сетует В. Двинский,— а от этого происходят казусы, о которых рассказывали товарищи, побывавшие на Свердловском кинофестивале. Примерно в ста показанных фильмах обнаружилось девяносто одинаковых планов: то, что, например, для нас на студии являлось открытием, изобретается параллельно на других студиях. И наоборот.

Процесс кинематографического творчества очень многогранен. Документальный экран выдвигает ряд вопросов, которые приобретают сегодня важное практическое значение. Молодые документалисты очень внимательно отнеслись, например, к проблеме авторского участия сценариста, литератора, журналиста в процессе съемок фильмов. Речь шла не только о привлечении талантливых писателей, хотя и это немаловажно. Не от богатства же у нас иной раз захваливают уже того автора, который еще только принес интересную тему!

— Автор должен не только приносить хорошую тему,— настаивает Л. Станукинас,— он нужен группе все время, пока идет работа над фильмом: и в съемочный период и в монтажный. Чтобы не пропадало чувство локтя. Как у режиссера с оператором. Обычно же автор приносит заявку и исчезает. А появляется, когда картина уже закончена. Ему остается либо поздравить нас, либо ругать.

Не так давно смета не предусматривала участие автора в съемочном периоде. Теперь материальная сторона вопроса урегулирована и все зависит от желания автора — хочет он или не хочет активно участвовать в съемках, от его понимания своей роли в создании фильма. Лучшие документальные произведения последних лет — «Подвиг», «Гимнастерка и фрак», «Время, которое всегда с нами», «Люди земли и неба», «Лучшие дни нашей жизни», «Гренада, Гренада, Гренада моя...» и другие — создавались в тесном контакте с драматургами Б. Добродеевым, А. Новогрудским, С. Зениным, К. Симоновым, В. Гороховым на всех этапах работы.

Молодые режиссеры, участники беседы, проявили верное понимание важной роли документального кинематографа в нашей жизни, в воспитании высокой идейности нашего народа, в формировании чувства патриотизма и интернационализма, глубокого сознания правоты великого дела коммунизма. Особенно это важно сейчас, отмечали участники совещания, в дни подготовки XXIV съезда КПСС.

Экранные вести • Экранные вести • Экранные вести

«Двести километров до суда» — так будет называться фильм, к съемкам которого на Свердловской студии приступает режиссер Николай Жуков. Действие картины разворачивается в небольшом поселке на Крайнем Севере, куда приезжает молоденькая девушка-юрист. Трудно ей приходится на первых порах, не сразу завоевывает она доверие людей — суровых, но умеющих ценить настоящую человечность.

●

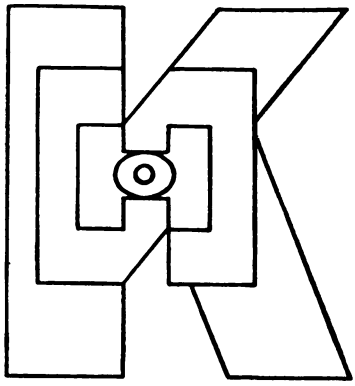
О коммунистическом единстве, о пролетарской солидарности, верности революционному долгу и идеям интернационализма расскажет фильм режиссера Витаутаса Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода», который он ставит на студии «Мосфильм». Отправной точкой для сценария В. Ежова и В. Жалакявичуса послужила история побега из крепости Сан-Карлос в 1967 году трех руководителей компартии Венесуэлы. В сценарии не указывается точный адрес места действия, хотя ясно, что события происходят в одной из стран Латинской Америки.

●

Режиссер Ирина Поплавская поставит на «Мосфильме» картину по сценарию Чингиза Айтматова «Я — Тянь-Шань» — о жизни шоферов и дорожных мастеров в горах Тянь-Шаня. История любви молодых героев переплетается в сценарии с темой трудовых будней, с темой строительства гидроэлектростанции.

●

Режиссер Анатолий Бобровский поставит по сценарию Н. Евдокимова фильм «Сказание об огне», в центре сюжета которого рабочий-сталевар, находящий в труде полноту и радость бытия. Речь идет о творческом огне, необходимом в работе и жизни, о стремлении к созиданию.



Рядом с солдатом

Роман Кармен

На берегах реки Ловать

Какой мы увидим Москву?

Разбитый бомбардировкой Великолукский аэродром все-таки жил. Какие-то самолеты взлетали, какие-то садились. Ангары были разрушены, но над их развалинами не было ни дымка, очевидно, разгром произошел уже дней десять назад.

Нас посадили в самолет, который летел на Калинин. А там предоставили специальный самолет Р-5. Мы втиснулись вдвоем с Ешуриным в открытую кабину, загрузили ящики с нашей пленкой. Я был в своем видавшем виды кожаном пальто. На Сашу летчики надели новый кожаный реглан, обоим нам дали шлемы.

Вечером 15 июля прилетели в Москву.

Тяжело было в Великих Луках расставаться с Борей Шером. У него были грустные глаза. Мы понимали, что в этой военной заварухе наивно условливаться о встрече. Однако условились — через три дня встречаемся в городе Торопце. Считали, что в Торопец немцы за три дня не прорвутся. А где же мы там увидимся? В центре города. В каком центре? Ну должен же быть в городе какой-то центр, площадь центральная или сквер какой-нибудь, вот там и встретимся...

Какой мы увидим Москву? До нас доходили слухи о воздушных тревогах. Как она выглядит? Самолет мягко коснулся колесами взлетной полосы Ходынского аэродрома и подрулил к ангару. Позвонили на студию, нам выслали «пикап». Москва порадовала нас своим подтянутым видом.

Разумеется, заскочили на несколько минут домой, благо мы с Сашей Ешуриным жили в одном доме на Большой Полянке. Увидел сына, удивительное маленькое существо. Малыш беспрестанно орал, словно негодуя, что произвели его на свет в такое неподходящее время. Словно заранее протестовал против того, что ему в двухнедельном возрасте предстоит путешествие сначала на пароходе от Москвы до Саратова, а потом в теплушке на протяжении восемнадцати дней от Саратова до Алма-Аты. В теплушке этой ехали в эвакуацию семьи фронтовых кинооператоров. У матери молоко пропало еще в Москве, кормили парня сгущенным молоком, теплушку пронизывал ледяной ветер. Никому не верилось, что ребенок выживет. Однако ко всем чудесам, которые происходили в эти военные времена, прибавилось еще одно маленькое чудо — парень выжил...

Два дня мы с Ешуриным провели в Москве и даже толком не запомнили, что же успели в этой суетне сделать. Не нагляделся я вдоволь на сына, не смог решить важнейший вопрос об эвакуации семьи, не повидался с друзьями.

Материал был проявлен в день приезда. Нас порадовало отсутствие технического бра-

---

Продолжение. Начало см. «ИК», 1971, № 3.

ка. Утром в битком набитом студийным народом просмотровом зале передо мной снова прошло все, что мы пережили, увидели и сняли там, на дорогах войны,— беженцы, солдаты, огонь, трупы, леса, деревни, горящий «мессершмитт», пленный эсэсовец, опаленные войной лица людей, небритый артиллерист...

Товарищи хвалили материал. А я вышел из просмотрового зала с чувством неудовлетворенности. Думалось, что все пережитое и виденное на войне значительно сильнее того, что было сейчас на экране. Каких-либо упреков к самому себе, как к кинооператору, у меня не возникало — вопрос был гораздо сложнее: как снимать войну? Как передать глубокий драматизм войны? Как отразить великий подвиг народа и внутренний пафос происходящих событий? Отразить в той мере, в какой это было прочувствовано мной самим.

Материал наш пошел в очередные два киножурнала. Каждый выпуск кинохроники теперь начинался с рубрики: «Репортаж с фронтов Отечественной войны». Готового журнала мы не дождались — 18 июля вылетели из Москвы.

Заповедный мир

Запись в дневнике очень короткая: «18 июля вылетели. Посадка в Ядрове. Потеря портфеля. Бомбежка. Вечером выехали в Торопец.

19 июля. Поздно ночью приехали в Торопец по жуткой дороге. Ехали 24 часа. Нашли Шера».

Сейчас решительно не помню, что это был за портфель, где и когда мы его потеряли. Зато перед глазами трагический облик маленького города, забитого войсками, беженцами. Ночью в этом городке никто не спал, на улицах скопление машин, конных повозок, плач детей. Как искать Бориса?

Мы никогда не были в Торопце. Где же та городская площадь, на которой условились встретиться? Она существовала в нашем воображении, я даже представлял, какие дома ее окружают, должна быть церковка где-то рядом. В ту ночь случилось еще одно из военных чудес. На маленькой площади, существовавшей, оказывается, не только в нашем воображении, стоял, прислонившись к железной ограде, Боря Шер. Он спокойно пошел к нам навстречу. Не было объятий, поцелуев— пожали друг другу руки и начали обсуждать дальнейший план действий. В этом обсуждении принял участие и Степан Васильевич Левашов, он был очень доволен, что на борту его полуторки снова оказался в полном сборе весь экипаж.

В Москве мы получили направление на Северо-Западный фронт. Войска этого фронта отступали из Прибалтики на восток. Теперь линия фронта проходила где-то в районе города Старая Русса, а штаб фронта был в Новгороде. Чтобы попасть из Торопца в Новгород, мы выбрали прямой путь. По карте прочертили направление и двинулись машиной напрямик, не зная, какие нас ожидали дороги и будут ли вообще там дороги. Если бы мы совершили этот путь в мирное время, получилась бы чудесная туристская поездка по живописному краю озер и заливных лугов, через дремучие леса, мимо небольших деревень, расположенных в заповедной глуши.

Помню остановку в одной из этих деревень. Дома, построенные из огромных бревен, могучие срубы. Нижняя часть дома — подвал, хлев для скота, закрома для зерна. В жилую часть дома ведет высокое крыльцо. Хозяева принимали нас в просторной горнице. Пугливо выглядывали из-за русской печи краснощекие малыши. Две статные женщины в вышитых крестом сарафанах быстро подали на дубовый стол кринки с топленым молоком, миску с вареным картофелем, караваи ржаного хлеба, соленые огурцы. Пожилые мужчины, степенные, в длинных, до колен, домотканого полотна белых рубахах, с черными, без единого седого волоса окладистыми бородами. Мы выложили на стол свой запас продовольствия: консервы, белый хлеб, конфеты, сахар.

Завязался застольный разговор. Хозяин дома, проведя рукой по густой бороде, спросил: «А скажите, товарищи, правда ли говорит народ, будто немец уже по нашей земле идет?

Верно это?» Мы переглянулись пораженные. В какой же глуши живут люди!

— Верно,— сказал я.

И рассказал хозяину дома про войну. Страшную, не на жизнь — на смерть. Говоря с ним, я представлял себе, как придут сюда немецкие бронетранспортеры, как будет здесь звучать чужая речь, думал о том, что может произойти с этими красивыми статными женщинами и ребятишками. Неужели разрушат пришельцы удивительный заповедный мир, чудом сохранившийся вдали от автомобильных дорог, от линий связи, от воздушных трасс, мир, уцелевший в своей первозданной прелести в глуши дремучих лесов и чистых озер, где люди через месяц после начала войны спрашивают тебя: «А верно ли, что немец по нашей земле идет?..»

На берегу озера Валдай

В Новгород приехали мы 22 июля поздно вечером. Долго кружили по городу, наконец все же нашли киногруппу Северо-Западного фронта. Она расположилась в школе.

Переночевали в гимнастическом зале, расстелив газеты на полу. Сережа Гусев, Женя Ефимов, Рува Халушаков, я. Сохранилось фото — мы снялись, проснувшись, на рассвете. Я вглядываюсь в снимок. Лица не просто усталые — настороженные, напряженные.

Из окна школы за деревьями просматривался новгородский аэродром. Вдруг мы услышали шум авиационных моторов. На наших глазах несколько немецких «хейнкелей-111» атаковали аэродром. Методически, заход за заходом, сбрасывали бомбы, расстреливали с небольшой высоты из пулеметов и пушек стоящие на аэродроме самолеты. Так продолжалось минут пятнадцать. «Хейнкели» ушли. Пылали ангары и самолеты. Мы долго не могли прийти в себя. Это было ужасно.

Второй эшелон штаба фронта находился в Валдае. Там же находилось и Политуправление, которому подчинялась киногруппа. Я выехал туда, надо было оформить документы, получить направление, познакомиться с товарищами из Политуправления фронта.

Ночь на берегу озера Валдай. Свирепый ветер гнал большую волну. Черная безлунная темень. Вой ветра и шум воды заглушал доносящийся издалека голос диктора из мощного репродуктора, читавшего сводку Совинформбюро.

Подняв воротник пальто, я медленно шел по берегу озера, нагнувшись навстречу ветру. Ветер рвал полы кожаного пальто, замызганного, давно утратившего свой заграничный лоск. В эту безлунную осеннюю ночь мной овладело желание обо всем пережитом подумать в одиночестве.

Как велики масштабы катастрофы? Что происходит? Фашистские армии двигались с запада на восток к Ленинграду, к Москве. В руках врага были уже почти вся правобережная Украина, Прибалтика, Белоруссия. Ночью, на берегу озера, я задавал себе множество вопросов, а в сущности, один, самый главный, самый мучительный: неужели фашистской Германии по силам сломить Советскую власть? По силам ли Гитлеру уничтожить все то, что пестовал Ленин, что завоевали люди России в семнадцатом году?! Через какие трудности и лишения прошел наш народ, чтобы завершить становление социалистического государства! Шушенское, Красная Пресня, Смольный, гражданская война, пятилетки!.. Может ли все, все быть стерто только лишь из-за преимущества у немцев в танках и самолетах?

Двадцать четыре года мы жили под угрозой нашествия врагов. Строили заводы, покоряли Арктику, закладывали в тайге города, воевали в Испании и на Халхин-Голе, летали в стратосферу. Все это мы делали, ни на минуту не забывая, что враг готовится напасть на нас. Более того, готовили к этому свои вооруженные силы. А в последние годы и враг был известен. Гитлер только ждал момента для нападения.

В ту ночь на берегу Валдайского озера передо мной возникали не только трагические картины нашего отступления, но и образы умных, мужественных командиров, не растерявшихся, не упавших духом, когда ломил подавляющей силой враг, когда дрогнул со-

сед, когда обескровленный батальон оказывался лицом к лицу с немецкими танками. Я вспоминал полковника Копяка, Садова, безымянного артиллериста на дороге, который просил кому-то передать, что две его противотанковые пушки стоят здесь, правее дороги, и будут стоять до последнего снаряда...

Нет, неизбежно наступит перелом. Быть может, не скоро, но наступит. И самолеты и танки будут, будут! Иначе не может быть. Я видел на войне множество людей, убежденных в том, что врага можно остановить. И не только остановить, но и разбить...

Раздумья в одиночестве хоть немного облегчили душу. На волнах пенились гребешки, издалека вещало радио. Я вернулся в домик фронтовой киногруппы, где операторы Доброницкий, Марченко, Головня, Рубанович, сидя за ужином, наперебой любезничали с хлопотавшей у плиты хорошенькой круглолицей хозяйской дочкой Надей, которую мы единодушно назвали «Краса Валдая». После войны, совершая с семьей автомобильную поездку в Ленинград, я в Валдае свернул на уличку, круто спускавшуюся к озеру. Отыскал наш домик, увидел в саду Надю. Раздобревшая «Краса Валдая» тотчас же узнала меня, обрадовалась, показала двоих детишек. Вспоминала по именам операторов, упрашивала отобедать.

В какую армию Северо-Западного фронта мы направимся? Разумеется, вместе с Борисом Шером... Мы уже привыкли чувствовать локоть друг друга, твердо решили и дальше работать бок о бок. Так в какую же армию?

Мадрид — Старая Русса

Главный удар на этом фронте немецкое командование нацелило на город Старая Русса, поставив задачу своим войскам прорваться на Бологое — важнейший узел коммуникаций, связывающих Москву с Ленинградом. Задача войск Северо-Западного фронта — не допустить захвата противником Валдайской возвышенности, Октябрьской железной дороги и шоссе Москва — Ленинград.

На подступах к Старой Руссе сражается 11-я армия. Командует 11-й армией генерал-лейтенант Морозов, член Военного совета... Назвали имя члена Военного совета армии бригадного комиссара Ивана Васильевича Зуева, не подозревая, что для меня означает это имя.

Ваня Зуев! Неужто снова скрестились наши жизненные пути! Мы побратались в далекой Испании. Когда я приехал к советским танкистам в парк Каса дель Кампо, где фашисты рвались к центру Мадрида, я пожал руку молодого паренька в кожаной курточке, в берете. Ваня Зуев был политруком танкового батальона.

А теперь на узенькой тропинке, протоптанной в лесу, навстречу мне шел бригадный комиссар. Это был Зуев Иван Васильевич. Увидев меня, он остановился, широко развел руками. Мы крепко обнялись, расцеловались.

Необыкновенную радость испытал я, услышав хрипловатый, окающий говор моего друга.

— Какими судьбами? — воскликнул он.— Откуда? Почему не предупредил заранее?

— Воевали мы с тобой, Ваня, на испанской земле, теперь довелось на родной земле воевать.

— Пошли ко мне.— Он увлек меня за собой...

●

Бои в Каса дель Кампо шли без перерыва чуть не круглые сутки. Временная передышка позволила мне поближе познакомиться с политруком танкового батальона Ваней Зуевым. Впоследствии мы встречались часто. Помню, как мы с Михаилом Ефимовичем Кольцовым 23 февраля 1937 года нагрянули в гости к танкистам в Марата де Тахунья. Я захватил с собой груду патефонных пластинок с песенками Лещенко, мне их недавно прислали с оказией из Парижа для «поднятия духа». Были у меня и пластинки, купленные в Мадриде,— чудесные испанские песни фламенко. Мы ввалились к танкистам, когда пиршество было в разгаре. Вчера ребята распаковали праздничные «ворошиловские» посылки. Там

было все, что могло в этот день стоять на праздничном столе в Наро-Фоминске, в Гомеле, где женщины ждут не дождутся письма из «района военных учений», письма короткого: «жив-здоров, целуй Шурика...», читают в газетах про бои под Мадридом и знают, что из этого «района» отец Шурика может и не вернуться.

Михаил Ефимович был в тот вечер и тамадой и запевалой. Душой стола был и Ваня Зуев. Мне нравились его окающая волжская речь, его юмор и прямота. Глядя тогда на него, я вспоминал недавние бои в Каса дель Кампо — уверенно ведущего своих ребят в атаку комиссара танкового батальона. Когда мы прощались, Зуев шепнул мне:

— Оставь на несколько дней пластинки.

— Бери их насовсем,— сказал я.

●

Комсомолец 20-х годов, уроженец села Ближнепесочного Горьковской области, Иван Зуев в семнадцать лет уже возглавил сельскую ячейку комсомола, был вожаком сельской молодежи. В двадцать восьмом году он стал коммунистом, а когда пришла пора служить в армии, окончательно определилось жизненное призвание Зуева — политработник. Политрук роты, секретарь партбюро батальона, инструктор политотдела. Его любили, доверяли ему.

Пришел тридцать шестой год. В далекой Испании вспыхнул фашистский мятеж, и Зуев поехал добровольцем сражаться с фашистами.

Последняя наша встреча в Испании состоялась на Хараме весной тридцать седьмого года. Шли ожесточенные бои, фашисты хотели тогда отрезать Мадрид от Валенсии. В один из этих дней я очутился на командном пункте 12-й Интернациональной бригады, которой командовал Мате Залка. На склоне холма, где был КП бригады, я познакомился с неуклюжим на вид человеком, в плаще, в широченных штанах, в бутсах с толстыми подошвами, в берете. Он близоруко щурился сквозь очки в железной оправе; это был Хемингуэй. Они с Йорисом Ивенсом снимали фильм «Испанская земля», объектом их съемок в тот день явился бой на берегах Харамы, действия наших танкистов.

Группа танков была сосредоточена в небольшой ложбинке, у подножия холма. Примерно в километре от наблюдательного пункта 12-й Интернациональной бригады. Я пошел к танкистам, и первый, кого я там увидел, был Ваня Зуев. Танкисты готовились к атаке. Зуев в этот бой шел в качестве заряжающего и наводчика орудия. Мы перекинулись несколькими словами. Ваня размашистым жестом протянул мне руку, влез в танк и, махнув рукой в сторону врага, сказал то самое слово, которое много лет спустя, стартуя в космос, сказал комсомолец 60-х годов Юра Гагарин:

— Поехали...

Танки, взревев моторами, тронулись. А я устроился с камерой за большими валунами. Мое внимание было приковано к этим танкам. В одной из машин сидел мой веселый друг Ваня Зуев.

...Сейчас мы были одни в землянке. Дружба, которая спаяла нас в Испании, давала возможность говорить сокровенно, начистоту.

Зуеву чуть перевалило за тридцать, когда в марте 1941 года его назначили членом Военного совета этой армии — 11-й армии Прибалтийского особого военного округа. Армия стояла буквально на самом острие — на границе с Восточной Пруссией. Сводки разведки да и вся атмосфера говорили, что к советской границе подтягиваются отборные гитлеровские войска, рассказывал мне Иван. Задолго до начала войны командованию армии было точно известно, что удар со стороны фашистской Германии неминуем. Ночами гудели за кордоном моторы, перебегали оттуда люди, одним словом, сомнений не было. Ну, разумеется, принимали все меры в пределах указаний, чтобы отразить удар. Шифровку о возможности нападения гитлеровской Германии на СССР мы получили в ночь на 22 июня, в три часа тридцать минут. А в четыре началась война.

Мы были в землянке с глазу на глаз. Двое «испанцев».

— Ваня, ты внутренне уверен, что мы победим? Оставаясь наедине с самим собой, уверен ты в нашей победе?

Зуев склонился ко мне, опершись локтями на стол, крепко сцепив кисти рук в один кулак, который он опустил на стол. Глядя на меня в упор, он сказал:

— Убежден в этом. Мы много потеряли, отдали противнику большую территорию, но многому научились и главное, чему учимся — бить врага.

— А что же наши танки-то, Иван?

— В Испании наши танки, ты же видел, были непобедимы. Мы превосходили всех — и немцев и итальянцев. Их «ансальдо» мы запросто гусеницами давили. Конечно, для этой сегодняшней войны Т-26 устарел. Есть у нас Т-34. Прекрасная, непревзойденная машина. Но пока их еще мало. Они будут, они придут, нам нужны массы тридцатьчетверок. Наступила эра глубоких танковых рейдов. Немцы тактику таких прорывов испытали в западных странах. Это им удалось и у нас. Мне трудно сейчас представить масштабы бедствия на Украине, в Белоруссии, на самых южных участках фронта. Я могу судить только на опыте войск, которые от северо-западных рубежей страны откатились сюда, в самое сердце России. Отступая, мы потеряли много людей, городов, но сохранили и войска и боевой дух. Это я утверждаю. Сейчас нужно везде остановить врага. Остановить во что бы то ни стало. И готовиться к его разгрому.

Мы помолчали. Я смотрел на Зуева, вспоминая того паренька в берете, в кожаной курточке. Изменился он за четыре года. Строже стал. Видно, тяжело достались дивизионному комиссару эти несколько недель войны. А все же сохранились черты молодого, задорного политрука танкового батальона Вани Зуева, ходившего в открытом люке в атаки на подступах к Мадриду.

Вспомнил я и самую последнюю, совсем случайную встречу нашу с Иваном Зуевым уже в Москве. В Кремле состоялось вручение орденов группе советских добровольцев, сражавшихся в Испании. В их числе боевой орден должны были вручить и мне.

В зале было много людей. Сначала вручались ордена группе строителей, потом рабочим какого-то завода, а затем объявили, что ордена вручаются за выполнение особых заданий правительства и проявленные при этом героизм, мужество. Орденоносцы, получившие награды за гражданские дела, с уважением смотрели на широкоплечих, румяных парней в штатских костюмах, при галстуках, подходивших к Михаилу Ивановичу Калинину. Получив орден, а иногда не один, а два или три, парень, стукнув каблуками и сказав: «Служу Советскому Союзу!»,— по команде «кругом!» поворачивался и, отбивая чеканный шаг по дворцовому паркету, проходил на свое место.

Я приподнялся на стуле, когда объявили: «Зуев Иван Васильевич». Он получил два ордена. Красного Знамени и Красной Звезды.

Радостные выходили мы на Красную площадь.

После этого дня нам не доводилось встречаться. И вот наконец мы увиделись снова...

Дорога в штаб корпуса

В землянку вошел пожилой генерал-лейтенант, командующий армией Василий Иванович Морозов. Зуев встал, познакомил командующего со мной.

Северо-Западный фронт, Старая Русса, 11-я армия, Иван Зуев, Василий Иванович Морозов. Все это вместе взятое стало памятной вехой в моей военной биографии.

С Василием Ивановичем впоследствии мы подружились. Я его искренне, глубоко уважал. Высокого роста, сдержанный, интеллигентный, никогда не повышавший голос. В нем я видел волевого, отважного, эрудированного командующего армией.

В тот вечер в блиндаже Зуева мы обменялись мнениями — что можно снять в столь трудной, сложной обстановке. Ничего отрадного. Очевидно, Старую Руссу мы отдадим врагу, сделав все возможное, чтобы закрепиться в прочной обороне. Судя по тем силам, которыми здесь располагает противник, можно будет его на этом рубеже задержать. Если,

конечно, он не бросит сюда большие танковые соединения.

Мы распрощались поздно ночью и условились с Зуевым, что завтра он возьмет меня с собой в 11-й стрелковый корпус. Адъютант Зуева, подтянутый боевой капитан Бобков, мигая фонариком, проводил меня до палатки, где меня ожидала встреча с кинооператорами Виктором Доброницким и Владимиром Головней. Они только что приехали из штаба фронта, тоже будут работать в этом районе. Наша задача теперь рационально распределиться по дивизиям и корпусам 11-й армии, чтобы в съемках не дублировать друг друга.

Стало уже законом — если остановка дольше, чем на час, обязательно рой щель. Не наспех, а добротную щель, такую, чтобы, если станешь в ней во весь рост, голова была ниже уровня земли. А если присядешь на корточки — надежная защита от любой бомбы, кроме, конечно, прямого попадания.

К нашей «киношной» щели подошел молодой офицер, со шпалой в петлицах, скромный до застенчивости. Мы познакомились. Осадчий — корреспондент фронтовой газеты «За Родину». Он не был отягощен обильным военным имуществом, не было у него ни машины, ни шофера, только солдатский вещевой мешок. Он останавливал на дороге попутную машину, которая везла снаряды на передовую, это и был его транспорт.

У Осадчего было поручение редакции написать очерк о политбойцах. «Что это за политбойцы?» — спросил я.

Он рассказал:

— Формировался полк политбойцов в Ленинграде. Это ополченцы-коммунисты. Они сейчас на самой передовой. Дерутся, говорят, как звери. Немцы уже знают об этом коммунистическом полке, обращаются к его бойцам по радио, листовки им кидают: «Эй вы, коммунисты, бросайте оружие, все равно мы всех вас перевешаем».

В дневнике короткая запись: «3 августа с Зуевым в штабе стрелкового корпуса. День в Нагово». И все.

На рассвете, как было условлено, встретились с Иваном Васильевичем Зуевым. Перед тем как тронуться, он проложил нам на карте маршрут. Переправившись по одному из мостов в обход Старой Руссы, надо ехать к деревне Нагово — там находится штаб стрелкового корпуса. Конечно, не в самой деревне. На карте-километровке Зуев точно показал, где в лесу, в районе Нагово, мы найдем стрелковый корпус.

Противник сосредоточенным огнем бьет по городу. В некоторых местах в Старой Руссе очаги пожаров. Мы проехали по почти безлюдным улицам, выбрались на дорогу.

Зуев часто останавливался, вылезал из машины. Члена Военного совета интересует все, что происходит в войсках. На каждом шагу приметы, отражающие происходящее на передовой. У дороги в лесу группа машин. Откуда машины? «Служба тыла стрелкового корпуса, возим снаряды». Сколько снарядов доставили? Сколько ездок сделали вчера? Где находятся батареи?..

Там, впереди, у командира корпуса член Военного совета получит доклад об обстановке, определит силу сопротивления и натиска врага. А здесь, на дорогах, общая картина представала перед ним в деталях, которые, возможно, и командиру корпуса неизвестны. Приехали. Зуев настоял, чтобы я пошел с ним к командиру корпуса.

— Я тебя представлю ему,— сказал он,— узнаешь обстановку, а потом уж действуй по своему плану. Но предупреждаю, за всеми твоими передвижениями я буду издалека следить, знай. А изредка, быть может, и приказывать буду. Где бы ты ни был, найду тебя. Подчиняйся мне, на всякий случай напоминаю: у тебя одна шпала, а у меня ромб. Ясно?— сказав это, он улыбнулся и хлопнул меня по спине. Кто был в Испании, навсегда привык к этому жесту. И добавил по-испански: «Буэно, сеньор!..»

Последний кадр Володи Сущинского

Сейчас, по прошествии многих лет, оценивая обстановку в августе на Северо-Западном фронте, можно вспомнить одну примечательную особенность: возникла линия фронта. Да,

на стороне врага оставалось еще большое преимущество в силах. Но это уже не июньские дни, когда противник прорывался на десятки, сотни километров. Сейчас на карте проходила точно очерченная стабильная линия фронта. Относительно стабильная — где-то она поддавалась, пружинила, давала изгибы, но все же это была уже линия фронта. И командир стрелкового корпуса видел эту линию, знал, на что он способен в обороне, знал, на что способны его бойцы, его артиллерия, его тылы. И мог уже рассчитывать на небольшое, правда, количество авиации. Советские самолеты начали появляться в небе, прикрывая иногда наши боевые порядки.

Раньше командиры наших частей смутно представляли, какие же вражеские соединения действуют против нас. Сейчас в докладе командира корпуса члену Военного совета были уже фразы: «Пленный немецкий ефрейтор на допросе показал, что здесь действует такая-то дивизия в составе такой-то армейской группы»... Словом, налицо новые черты войны. И, очевидно, немецкие военачальники в полной мере не сумели еще разглядеть и ощутить те новые качественные изменения, которые произошли в действиях наших войск. А между тем у нас появилось главное — уверенность, что немцев можно бить, появилось знание их уязвимых мест.

Старую Руссу мы, конечно, не удержим, вынуждены будем отдать ее, враг жмет большими силами, все бросает на этом направлении. Но прорыв немцев к Старой Руссе — авантюризм. Они клином вонзились в нашу оборону. Этот клин можно расценить или как наглость, или как военную безграмотность. В данном случае, конечно, наглость. Рассчитанная на нашу слабость. Они еще продолжают мыслить и действовать категориями июня. Не исключена возможность, что мы воспользуемся и нанесем удар по основаниям их клина. Эх, нам бы силенок побольше!..

С высокой колокольни в деревне Нагово, где находился артиллерийский наблюдательный пункт, мы могли оглядеть линию фронта. Видно было, как наша тяжелая гаубичная артиллерия обрабатывает немецкий передний край и ближние тылы. А позади виднелась Старая Русса, по которой противник вел сильный огонь. В городе уже было много очагов пожара. Прильнув к стереотрубе, почувствовал — кто-то положил мне руку на плечо. Это был Роман Григорьев, начальник киногруппы Северо-Западного фронта. Объезжая армии, где работали его операторы, он вон куда забрался, на самый передний край, на самую колокольню. Первое, что он сделал после рукопожатий — вручил мне письма из дома, пришедшие на полевую почту в Валдай. Пока офицер показывал ему в стереотрубу поля боя, я, присев тут же на полу, прочел письма. Письма из Саратова. Семья моя уже была там.

Жена пишет о трудном, долгом пути пароходом с матерью и сыном от Москвы до Горького. В Горьком — несколько дней на забитой людьми пристани в ожидании другого парохода. В Саратове приютили родственники. Карточки, молоко, Сашуля болеет. Каждое письмо кончается словами теми же, что в миллионах конвертов, идущих издалека на войну: «береги себя...» У подножия нашей колокольни разорвалось несколько снарядов. Враг, конечно, понимает, что здесь должен находиться наблюдательный пункт.

На полевой карте условным кружочком отмечен командный пункт 183-й дивизии, которая ведет бои на главном направлении. Дивизия преграждает немцам путь к Старой Руссе, она обескровлена в неравной борьбе, противник значительно превосходит ее и в живой силе и в огневой мощи. Комиссар корпуса серьезно предупредил, что на отдельных участках противник вклинивается в нашу оборону, можно попасть в опасную ситуацию. Обзор с колокольни дополнил то, что мы видели на карте. На машине в дивизию не проедешь, нужно идти пешком.

Мы уже не расстаемся с Григорьевым, и я все время подшучиваю, что теперь, когда обеспечено твердое руководство, нам уже думать не о чем, за нас будет думать начальство.

Григорьев впервые окунулся в боевую обстановку. И, нужно сказать, обстановку

сложную. Старается виду не показать, когда всем нам бывает страшновато.

В этот день наши попытки пробраться в части 183-й дивизии оказались напрасными. Путь преграждали сильные огневые налеты противника, который бил по площадям. Так было несколько раз, а заставал нас артналет обычно в местности, лишенной каких-либо углублений, даже кювета не оказывалось вблизи. Дважды нас прижимала к земле авиация противника.

Однако и в этот, казалось бы, нерезультативный день мы кое-что сняли. Сняли репортажные зарисовки на близких подступах к линии фронта. Бытовые куски — солдаты, санитары, полевые кухни, раненые, идущие в тыл.

Сейчас, по прошествии многих лет, когда я вспоминаю военные кадры, снятые мною и моими товарищами, фронтовыми кинооператорами, мне дороги не только стреляющие пушки и ведущие огонь из пулеметов бойцы. Дороги именно эти трудные будни войны. Удивительная вещь: ведь сразу можно отличить кадры, снятые вблизи от передовой, от подобных же, казалось бы, кадров, снятых в нескольких километрах от линии фронта. Скажем, ест солдат кашу, которую ползком доставил ему в термосе повар на самую передовую, взглянет мимоходом в объектив своей камеры, и сразу понятно: это взгляд человека, которого смерть караулит где-то совсем рядом. Как великолепно снимал такие кадры фронтовой кинооператор Володя Сущинский! После того как он погиб, собрали весь его фронтовой материал и сделали фильм памяти Сущинского. Фильм построен как дневник фронтового кинооператора. В этом дневнике сохранился и последний кадр, снятый Сущинским. Бойцы, согнувшись, перебегают через железнодорожную насыпь, вдруг в кадре рвется снаряд. Осколок этого самого снаряда и оборвал жизнь Володи Сущинского. Шедеврами военного кинорепортажа, которые он оставил нам, были его «окопные репортажи». В этих кадрах Сущинский сумел увидеть и запечатлеть облик войны.

Усталые, измученные вернулись мы на свою стоянку в расположение штаба 11-й армии. Хотел повидать Зуева, но, оказывается, есть еще один КП армии по ту сторону реки. Там командующий армией, член Военного совета, начштаба. Ну что ж, завтра и мы перебросимся туда.

Привожу записи тех дней в моем дневнике:

5 августа 1941 года

«На рассвете выехали в корпус, едем через горящий город. Старая Русса горит. Вчера были только очаги пожаров, а сейчас в огне весь город. Через некоторые улицы не удалось проехать, пришлось податься назад и, обходя особо опасные места, полыхающие сплошным пожаром, выехать на северную его окраину. Нашли передовой КП армии. Он близко у реки, в болотистом леске. Здесь только главные органы армейского управления.

Первым делом вырыли глубокую добротную щель недалеко от землянки Зуева. Противник крепко жмет из Нагово. Вчера я там взбирался на колокольню, а сейчас немец занял деревню и находится уже на полпути к Старой Руссе. Поехали в сторону Нагово. По пути были остановлены командиром, который сказал нам, что 183-я дивизия отходит. Пикирующие бомбардировщики бьют по дороге. Старая Русса горит. По городу бьют минометы и артиллерия противника».

6 августа 1941 года

«Продолжается ожесточенный бой за Старую Руссу. Наступают два немецких полка — танки и массированная артиллерия. К вечеру 6-го противник проник в Дубовицы — северную окраину города. Мы взорвали мосты, оставив лишь один железнодорожный мост. Командный пункт армии, где мы базируемся, все еще остается на той стороне реки. В распоряжении командного пункта есть небольшая замаскированная переправа. Сегодня противник уже пытался ее разбомбить. Если ему это удастся, нам придется бросить здесь машины и переправляться вплавь».

7 августа 1941 года

«Ожесточенные бои за Руссу. Немец просачивается через реку на правом фланге и на ле-

вом (254-я дивизия). Русса горит. Все небо в зареве. Бьют залпами его минометы, и без перерыва бьет наша артиллерия. Сегодня над нами пролетели 35 фашистских самолетов, бомбили Медниково. По ошибке сильно разбомбили свои собственные войска на том берегу Руссы. Как мы ликовали, наблюдая эту бомбежку! Почаще бы так. Наши наконец появились в воздухе! 21 самолет. Добавили им».

8 августа 1941 года

«Руссу полностью занял противник. Хочет развивать наступление. Идут сильные бои. Наша артиллерия бьет беспощадно. Немец, просочившись к устью реки Ловать, захватил плавучие средства рыболовецкого колхоза. Туда послан заслон и направлена наша авиация».

9 августа 1941 года

«Бой приближается к командному пункту армии. Наш лесок уже прочесывается минометным огнем. Залезли в щели. Ночью спать невозможно. Земля дрожит от взрывов. Утром пять «мессершмиттов» пронеслись несколько раз над нашим леском, прострочили из пулеметов расположение штаба армии. Противник наступает от Медникова, которое он захватил. По последним сведениям, противник бросил сюда свежую дивизию из Восточной Пруссии. Мины рвутся уже в расположении штаба армии и за нами. Бой идет в полукилометре от КП. На наше счастье, полил дождь. Значит, авиация противника на время вышла из игры. Штаб армии снимается. Едем к переправе по дороге, которую противник обкладывает минами и снарядами дальнобойной артиллерии.

Благополучно переправились. В 8 часов вечера из деревни Борки наблюдали, как восемь пикирующих бомбардировщиков крошили нашу последнюю переправу. На КП армии по эту сторону реки в густом сосновом лесу вырыли себе новую щель».

Итак, Старую Руссу мы отдали. Они взяли город большой кровью, бой шел за каждый метр, за каждый дом. Тяжело было противнику, он без конца подбрасывал подкрепления, усиливал авиацию, концентрировал артиллерию. Пленные говорят об огромных потерях, которых стоила немцам эта победа.

Запись в дневнике 10 августа

«К вечеру едем на командный пункт стрелкового корпуса. Он находится в Ясной Поляне за рекой Ловать, за Парфино».

Ехать ночью туда, где полыхает небо, жутковато. Около наспех наведенной переправы пылают станции и деревня. С трудом нашли командный пункт корпуса. Мины ложатся рядом. Тут же мы затушили два очага пожара. Холодно, сыро. Под деревьями я угадал фигуру начальника штаба корпуса.

— Как вы думаете здесь снимать? — сказал он.— Наша 183-я дивизия перемешалась с немцами. Бои идут слоеным пирогом. Предупреждаю, обстановка очень сложная, не лезьте вперед. Советую переждать.

Рядом легла с грохотом мина. Звенящий веер осколков проносится по листве над нашими головами. К начальнику штаба корпуса присоединился совершенно измученный, засыпающий на ходу начальник артиллерии. Он сказал: «Щупают наш лес, придется пугнуть их, заставить замолчать...»

Запись в дневнике 11 августа 1941 года

«Вернулись на КП армии. Ожидаем операции. Написал статью для армейской газеты «Знамя Советов». Наборщики работают в щелях».

Последняя встреча

Далеко за полночь я шагнул через порог блиндажа Зуева. Неутомим бригадный комиссар! Почти все эти дни провел он под бомбежками на передовой, на наблюдательных пунктах дивизий, полков. А когда противник подошел вплотную на расстояние автоматного выстрела к штабу армии на той стороне реки, а переправа, последняя переправа, была под артиллерийским огнем и бомбежкой авиации, Зуев, оказывается, с автоматом в руках возглавил оборону штаба армии. Его «эмка» последней прогромыхала по почти что разби-

той переправе. Никто не знает, когда он спит, когда отдыхает. Ни тени усталости на лице. Меня он встретил вопросом:

— Как самочувствие? Как настроение?

— Самочувствие хорошее, настроение паршивое,— ответил я.

— Это почему же? Напрасно, зря!

— А у тебя хорошее настроение?

— Мне сложнее ответить на этот вопрос. Большие потери, отдали врагу большой город, в общем-то для хорошего настроения мало оснований. Но противник очень рискованно подставил свои фланги под наш удар. Так и быть, открою тебе военную тайну. Уже отдан приказ — окружаем немецкую группировку под Старой Руссой, хотим им нанести удар.— Он развернул карту.— Вот немецкий клин. Вот стрелы — направление наших ударов.

— А сил хватит?

— Основной удар наносит свежая 34-я армия, ее для этой цели направила сюда Ставка. Фронт подбросил нам немного свежих резервов для этой операции. Кстати, нам с тобой предстоит встреча со старым знакомым. Авиационный корпус Рихтгоффена. Помнишь легион «Кондор»? Им командовал в Испании генерал Рихтгоффен. Так он здесь, под Старой Руссой, прошу любить и жаловать.

Улыбка сбежала с его лица, оно было теперь строгим, даже сердитым.

— Вдумайся,— сказал он,— сколько крови стоила немцам Старая Русса. А ведь мы знали, что отдадим ее. Что ж, по-твоему, эти оборонительные бои, наши потери были напрасны? Не верю, что ты так думаешь. Потом ведь корпус Рихтгоффена сейчас во как нужен им на Украине, на Смоленском направлении. А мы вынуждаем их держать крупнейший авиационный кулак здесь.

— Думаешь, они серьезно боятся, что мы их окружим?

— Для них очевидно, что если мы хоть что-то смыслим в военном деле, то, несмотря на отчаянное наше положение, мы должны нанести им этот удар. Они подставили нам свои обнаженные фланги, залезли в мешок и понимают, сознают это. Так вот, чтобы приковать сюда лишние две-три их дивизии, чтобы приковать к нашему фронту корпус Рихтгоффена, мы и осуществим эту операцию.

Был уже третий час ночи.

— Чайком угостишь нас, Митя? — сказал ординарцу Зуев. На столе мгновенно появились чай, колбаса, масло, варенье. Чай мы пили не из кружек — из стаканов.

Я помнил по Испании, что Зуев не пил спиртного. И когда он из гостеприимства спросил: «Выпить хочешь?» — я без сожаления искренне сказал: «Нет». Не хотелось мне пить. Мы начали вспоминать...

...Шли по улицам осажденного Мадрида. В перерыве между боями лежали на спине, на рыжей каменистой кастильской земле. Потом, согнувшись, ходами сообщений прошли по университетскому городку. На берегу Мансанареса заглянули в блиндаж Саши Родимцева, побывали на НП 12-й Интербригады. Испания, Испания!..

...О том, что наступил рассвет, нам сказал вошедший в блиндаж адъютант Зуева Яков Степанович Бобков. Мы бы и не заметили, сидя в землянке, что рассвело. Над нами было небо Кастилии, мы шли по полям первой битвы с фашизмом, начавшейся на испанской земле и продолжавшейся здесь, невдалеке от стен великого Новгорода.

Вышли из блиндажа. Было уже светло. Птицы встречали новый день войны тысячеголосым щебетом.

Мы распрощались с Зуевым. Мог ли я подумать, что больше никогда его не увижу? Мог ли предположить, как трагически оборвется жизнь моего боевого друга?

Легион «Кондор» — старый знакомый

С каждым днем записи в дневнике становятся все короче и короче. Да это и понятно. Когда сейчас перед глазами встает август сорок первого года под Старой Руссой, вспоминаются и предельная нервная измотанность, дожди, физическая усталость, горечь поражений. Спали мы на земле под растянутой плащ-палаткой. Удручало, что мы в эти дни мало

снимали. Бывало за тяжелый день, проведенный в скитаниях, под обстрелами, под бомбежками, мы снимали всего лишь семьдесятсто метров пленки. Сейчас эти кадры очень ценны, но тогда мы этого не ощущали.

Сохранилось фото тех дней. Меня снял Борис, щелкнул, когда я спал, перед заходом солнца. В мокрой шинели, засунув руки в рукава, прислонившись к дереву. Такими усталыми солдатами были кинохроникеры в первые месяцы войны. Измученными выглядели Виктор Доброницкий и Володя Головня. Головня был помоложе, выглядел еще сносно, а на Доброницкого страшно было смотреть — запавшие глаза, асфальтового цвета лицо.

Оператор Виктор Доброницкий, говоря без преувеличения, был гордостью нашей кинохроники. Мастер событийного кинорепортажа, он был автором великолепных индустриальных сюжетов, рассказов о людях труда. Удивительное было у него владение светом, композицией кадра. Был он мастером на все руки. Великолепным механиком, знатоком киноаппаратуры. Через год после того как вышел из стен Института кинематографии, Доброницкий стал в первый ряд мастеров советского документального кино. В 1939 году он вместе с операторами Сергеем Гусевым и Александром Щекутьевым, операторами старшего поколения кинохроникеров, уже прошел боевое крещение на Халхин-Голе.

Мы расстались с Доброницким и Головней на рассвете. Вот записи в дневнике.

12 августа

«Окружаем немца. Наши части заходят ему в тыл с юго-запада от Старой Руссы».

13 августа

«Операция развивается. Противник в эти дни большими силами жмет на Шимск. Бросил туда авиационный корпус, шестую дивизию, много танков. Наши там дерутся, как звери. А здесь, к юго-западу от Старой Руссы, за несколько дней мы продвинулись километров на десять.

Немцы в своих листовках грозятся живьем взять Федюнина, командира 70-й дивизии. 70-я дерется в полном окружении. Едем на новый командный пункт в Новоселье. Доброницкий и Головня направились в 12-й стрелковый корпус, а мы на участок 163-й дивизии».

Далее в дневнике еще запись, датированная тоже 13 августа:

«Едем на командный пункт 163-й дивизии. Переправились через Ловать. Углубились в германский тыл. Части 202-й уже дерутся около самой Старой Руссы. Проехали до деревни Соколово. Здесь нас взяли в работу самолеты. До вечера не могли поднять головы. После захода солнца нашли машину, поехали. Заблудились ночью в лесу. Подобрали раненого красноармейца, бывшего комбайнера Иванова».

Наступление наших войск производится по указаниям Ставки. Перед войсками 11-й армии и действующей слева от нее 34-й армии поставлена задача окружить и уничтожить противника в районе Шимска, Сольцы, Старой Руссы. Здесь, на стыке ленинградского и московского направлений, контрудар имеет многостороннее стратегическое значение — лишить противника возможности выйти на Валдайскую возвышенность и в то же время облегчить положение войск, преграждающих гитлеровцам путь на Ленинград.

Обе эти задачи, как мы узнали позднее, были выполнены. Контрнаступление под Старой Руссой значительно облегчило положение войск лужского участка обороны, где обескровленная наша 48-я армия сражалась с гитлеровцами на дальних подступах к Ленинграду. «Дальних» — это на языке военных. Для них 100 километров — дальние рубежи. Но если вдуматься, гитлеровские войска были в ста километрах от Ленинграда! Час езды по хорошей автостраде...

А на Валдайскую возвышенность фашисты так и не вышли до конца войны. Об этом с гордостью вспоминают сейчас, по истечении многих лет, ветераны Северо-Западного фронта. Не раз немцы пытались прорваться, но так и не смогли это осуществить.

Развивая наступление, наши войска продвинулись на шестьдесят километров, глубоко

охватив правый фланг старорусской группировки врага.

Нас было четверо, разыскивающих 13 июля командный пункт 163-й дивизии. Борис, я, корреспондент фронтовой газеты «За Родину» Осадчий и капитан Толчинский из Политуправления фронта. Последние двое присоединились к нам в штабе армии.

Мы нашли указанную нам в штабе армии понтонную переправу через Ловать. Были немало удивлены тем, что переправа оказалась цела, ее не бомбили и не обстреливали.

Машину мы оставили в деревне Соколово, нагрузились аппаратурой и пленкой, разделив груз с нашими добровольными помощниками, и тронулись.

За деревней Соколово лежало широкое поле, а в километре за полем — густой лес. Там, в лесу, мы должны были найти КП дивизии. Доносилась откуда-то артиллерийская канонада, но сколько мы ни вслушивались, пытаясь определить, где же гремят пушки, это нам так и не удалось.

День был удивительно ясный, безоблачный. Солнце жарило вовсю. Помню, я засек время: было около двенадцати часов, когда мы увидели на небольшой высоте группу немецких самолетов, идущих прямо на нас. Наверное, идут бомбить переправу, подумал я. Поле было ровное, однако, метрах в тридцати справа я увидел малоприметный овражек. Прикинув расстояние, понял, что не успеем добежать до него. Очевидно, Шер с Толчинским тоже увидели какое-то углубление в ровном поле, а я и Осадчий рухнули на землю и замерли в неподвижной позе. Самолеты, пронеслось в голове, пойдут на переправу, мы тронемся дальше...

Но не успели мы «приземлиться», как увидели, что от самолетов, идущих прямо на нас, на небольшой высоте — что-то около пятисот метров,— посыпались бомбы и со свистом пошли к земле. Самолеты шли развернутым строем. Шер с Толчинским были метрах в тридцати от нас, и эти зловещие черные точки, увеличивающиеся с каждой секундой, неслись и на них. Вокруг загрохотала земля, поднялись клубы дыма, пыли. Пролежав несколько секунд, мы подняли головы. Я окликнул Шера и Толчинского. Они ответили.

Мы хотели уже встать, но над лесом увидели еще тройку самолетов. Она шла примерно в нашем направлении. Снова легли. Эти три самолета не сбросили бомб, но они шли на высоте трехсот метров, я видел за стеклами голову одного из пилотов и, казалось, поймал на себе его взгляд. Было страшно пошевелить даже мускулом плеча. Новый шум моторов послышался слева. Теперь в нашу сторону шла девятка самолетов. «Когда же это кончится?» — подумал я. И тут же послышалось завывание приближающихся к земле бомб. Снова грохот разрывов, на этот раз, правда, в некотором отдалении от нас. «Они бомбят по площадям»,— решил я. И, подняв голову, осторожно, с опаской огляделся вокруг. Куда хватал глаз, были видны небольшие группы самолетов, летевших на небольшой высоте, и слышались разрывы бомб.

«Надо во что бы то ни стало подаваться в овраг, найти там безопасное место, не лежать же здесь, в открытом поле». Но бежать к оврагу, до которого было всего лишь тридцать метров, было уже нельзя. Прямо на нас шла еще одна группа самолетов. И снова ощущение, что все бомбы, все эти черные точки, которые со свистом идут к земле, нацелены прямо тебе в переносицу, в поясницу, в мозжечок. И ты, как кролик, прижался к земле и деваться тебе некуда. Мог ли я предположить — всего лишь четыре года назад, лежа в окопе на переднем крае обороны Мадрида, где меня застигли «юнкерсы» легиона «Кондор», которым командовал генерал фон Рихтгоффен, мог ли я подумать тогда, что так же буду лежать на нашей, советской земле, под бомбежкой того же Рихтгоффена и его воздушных бандитов.

Время тянулось невероятно долго. Стрелки часов были почти неподвижны. А поднять голову нельзя. Ну хоть пятиминутная передышка! Только бы добежать до оврага, который казался теперь спасительным. Но передышки не было. Не было минуты, чтобы в воздухе не висели самолеты, и подняться уже не

было сил. Казалось, что пилот, летящий там, над лесом, увидев твою одиночную фигуру, бегущую к оврагу, сразу развернется и обрушит на тебя весь свой бомбовый груз. Да, видно, угроза окружения и разгрома немцев под Старой Руссой была реальна, если самый могучий свой авиационный кулак немцы бросили сюда с задачей прижать все живое к земле на фронте в двадцать километров. И теперь под этой нависшей над нами смертью, видя иногда за стеклянной рубкой лицо пилота, который, казалось, подмигивал: «Все равно до тебя доберусь»,— мне казалось, что я не найду покоя,— только бы дожить до того, чтобы взглянуть с борта самолета вниз на прижавшихся к земле фашистов, увидеть, как падают бомбы на их головы...

Каждая минута казалась вечностью. Один раз, когда снова с чудовищным завыванием понеслись к земле бомбы, Осадчий, лежавший рядом со мной, зарычал, заскрипел зубами, прохрипел: «Я больше не могу». Я сжал его руку. Он выплюнул на ладонь другой руки осколок зуба, который сломал, стискивая челюсти.

В деревне, где мы остановили свою машину, уже побывали немцы. Деревня мертва, все жители ушли или за Ловать, или в леса. С того места в поле, где мы лежали, прижавшись к земле, видны были и другие две деревушки. Отсюда мы увидели, с какой чудовищной методичностью громили их немцы, как они сыпали бомбовыми залпами по кустарникам, по рощам, где, как они предполагали, скрывается население этих деревень. Они хотели уничтожить все живое. Мы видели издалека, как две женщины и четверо ребятишек поднялись из лощинки и через вспаханное поле побежали к лесу, чтобы там укрыться. Кто-то из леса крикнул: «Ложитесь!» Но было поздно, летчики увидели их. Два самолета развернулись и ринулись, пикируя, стреляя из всех пулеметов. Женщины и дети упали. Кто-то из них был, очевидно, убит, кто-то ранен. Но гитлеровцы пошли на второй заход и, сбросив еще несколько бомб, завершили кровавую расправу.

Медленно, как мучительно медленно двигалось солнце к западу. Более длинного дня я не припомню в своей жизни. Сколько раз мы уже были готовы вскочить и броском преодолеть эти непреодолимые тридцать метров, отделявшие нас от оврага, который казался нам бомбоубежищем. И каждый раз, когда этот прыжок казался возможным, точно магнитом вновь притягивало нас к земле, ибо над головой снова оказывались самолеты. Сколько раз после того, как рассеивалось окружавшее нас или Шера с Толчинским облако дыма и пыли, начиналась перекличка: «Живы?» — «А вы как?»

А полуторка жива, невредима

Знаменитый авиационный корпус «Рихтгоффен», эта летучая гитлеровская банда, прославился разбойничьими налетами на мирные города Греции, побывали эти молодчики и в Северной Африке. А сейчас огромные потери, которые немецкая армия несла в боях на Северо-Западном фронте, вынудили командование группы войск «Север» перебросить корпус в район озера Ильмень.

Появление здесь воздушной армады было ознаменовано торжественным приказом германского командования. «Вам дается огромной силы наступательное оружие,— обращалось к солдатам командование.— При поддержке этой силы вы должны во что бы то ни стало развивать наступление, продвинуться вперед вслед за градом бомб, который будет расчищать вам дорогу. Только вперед! Без колебаний, без страха!»

Это воззвание попало в наши руки дня два назад. Германское командование хотело поднять упавший дух своих гренадеров, привыкших к легким победам. Но сегодня это воззвание уже теряло свой смысл, потому что в то время как ударная группа немецких войск вклинилась в нашу оборону, советские войска на левом фланге осуществили контрудар, о котором говорил мне Зуев.

Наши войска на далеком левом фланге направили свой удар от берегов реки Ловать в глубокий тыл противника, и вся его группировка, вклинившаяся в западное направле-

ние Старой Руссы, оказалась зажатой между озером Ильмень и частями Красной Армии, развивающими фланговый удар. Вот тут-то корпусу Рихтгоффена пришлось выполнять совсем иную задачу. Уже не наступление «вперед за градом бомб, без колебаний, без страха» было его целью. Теперь нужно было задержать наше наступление, предотвратить окружение немецких войск около озера Ильмень под городом Старая Русса.

Смеркалось, а мы так еще и не добрались до оврага. И только сейчас, когда самолетов в воздухе становилось с каждой минутой все меньше и меньше, впервые можно было подняться во весь рост и оглядеться кругом. Где-то над лесом тянули на посадку звенья бомбардировщиков, закончивших свой дьявольский «рабочий день». Поистине можно было считать чудом, что мы остались целы. Все поле, где мы лежали, уткнувшись носом в землю, было изрыто оспой воронок, больших и малых. Ни много ни мало — десять часов пролежали мы под сумасшедшей бомбежкой.

Неделей позже, когда мы встретились с Доброницким и Головней, они рассказали нам, что в этот же день они утром залегли у рощи, а когда вечером оглянулись, рощи не было. Бомбежкой роща была снесена, будто кто гигантской косилкой прошелся по ней. Им, правда, повезло, они в начале бомбежки обнаружили надежную щель и в ней пролежали до захода солнца.

Мы пошли к деревне, где оставили свою машину. Шли медленно, обмениваясь впечатлениями о пережитом. Еще час назад было нам не до смеха, а сейчас уже сыпались остроты, шутки, в которых было в общем-то мало веселого. Я, например, не решился подтрунить над Осадчим, не сказал о сломанном зубе. Вспоминали, как охватывала нас тревога друг за друга.

А теперь настал черед тревоги за машину. Ведь немцы целый день осыпали бомбами деревушку, в которой мы ее оставили. Цела ли полуторка, жив ли шофер? Удивительные все же бывают вещи на войне! Удивительные и необъяснимые. Шагая по деревенской улице, мы увидели нашу машину. Цела и невредима! Шофер, заметив нас издалека, вывел машину из укрытия и стал разворачиваться на деревенской улице.

Мотор полуторки был не ахти как хорош, а после многочасового покоя остывший двигатель извергал облака белого дыма. Счастливый и радостный шофер, увидев нас живыми и невредимыми, выскочил из кабины навстречу. И в эту минуту мы увидели три вражеских самолета, которые приближались к деревне, где на самом видном месте немилосердно дымила наша полуторка...

— Воздух! — раздался вопль Толчинского. Мы бросились в канаву, прижались к земле. «Рано веселились»,— подумал я. А самолеты, чуть изменив курс, пошли прямо на нашу машину. Откуда они взялись? Ведь солнце давно зашло. Их на аэродроме небось заждались. Остались ли у них бомбы?..

Остались. И все эти бомбы были сброшены над деревней. Пилоты, очевидно, торжествовали: можно было предположить, что целая танковая бригада прогревала здесь свои дизеля.

Рассеялась пыль. Посреди улицы стояла наша полуторка целая и невредимая, и мотор ее тарахтел на малых оборотах, продолжая выпускать чудовищное количество проклятого белого дыма.

— Нет, к чертям,— сказал Осадчий.— Ставьте машину в укрытие, и пока окончательно не стемнеет, лично я никуда не поеду. Хватит с нас на сегодня.

— Теперь мы окончательно можем считать тринадцатое число своим счастливым числом,— сказал Борис.

Дождались темноты. Говоря откровенно, мы были просто в шоковом состоянии после того, что испытали за день. И когда кто-то из нас предложил не искать сегодня штаб дивизии — где мы его найдем в темноте, еще забредем к противнику,— все немедленно согласились. Но прежде всего — убраться из деревни, потому что с рассветом вражеские самолеты могут возобновить свою деятельность. Решено было переправиться через Ловать и переночевать в надежном леске по ту сторону реки. Так и сделали.

Ужин из мясных консервов, приготовленный Толчинским на костре, был великолепен, чарка водки, тихий разговор. Кто из воевавших не испытал этого поразительного перехода от состояния предсмертной тоски к полному душевному покою. Что касается меня, то сегодня я подвел новый итог в своих отношениях с гитлеровской авиацией. Счет был открыт в сентябре тридцать шестого года под Талаверой, когда меня впервые настигли «юнкерсы». Это было пять лет назад.

О чем рассказали трое партизан

Проснувшись, быстро помылись в маленьком озерце, закусили. Еще до восхода солнца форсировали реку по странным образом уцелевшей переправе и тронулись по пути наших частей, продолжающих развивать фланговый удар.

Идя по свежим следам боев, мы едва успевали перезаряжать кассеты. Снимали разрушенные, выжженные дотла деревни, снимали крестьян, у которых гитлеровские бандиты отняли все до нитки, снимали трофеи, захваченные нашими войсками,— орудия, пулеметы, группы военнопленных. В одной из немецких штабных машин бойцы обнаружили целый склад барахла. Чего только здесь не было — сорочки, лакированные туфельки, отрезы. А в добротном штабном портфеле оказался завернутый в полевую карту... кокетливый розовый бюстгальтер. На эти трофеи мы, разумеется, не пожалели пленки...

●

В тот период под Старой Руссой у немцев было, конечно, подавляющее преимущество в воздухе. Но вскоре положение начало изменяться. Мы услышали, что на Северо-Западный фронт прибыли наши воздушные подкрепления. Наконец-то! И вот настал день, когда фашистской авиации был нанесен первый жестокий удар. Впоследствии стали известны и подробности.

Все началось с того, что фронт перешли трое партизан. Их одежда была в пыли, грязи. Они попросили немедленно доставить их в штаб армии, штаб фронта или в ближайшую авиационную часть. Это было в начале партизанского движения, когда наши партизанские отряды еще не были оснащены надежной радиоаппаратурой, еще только налаживалась регулярная воздушная связь с партизанскими центрами.

Перешедшие фронт партизаны сообщили, что на вражеских аэродромах в городах Демьянске и Сольцы сконцентрированы крупные авиационные силы немцев. Наши самолеты в эти дни были сосредоточены на полевых аэродромах Северо-Западного фронта, стояли готовые к вылету, заправленные горючим и бомбами. Решение было принято немедленно. Самолеты поднялись в воздух.

Это был сокрушающий и совершенно неожиданный для немцев удар. Наши самолеты появились над аэродромами противника так внезапно, что зенитные батареи не успели открыть огонь. На широком поле аэродрома несколькими рядами выстроились фашистские самолеты корпуса «Рихтгоффен». Дело было к вечеру, около самолетов стояли накрытые столы. Немецкие летчики ужинали, только что возвратившись с боевых вылетов.

Первую серию тяжелых бомб сбросили бомбардировщики. Затем на бреющем пошли утюжить истребители. Десятки немецких самолетов запылали. Летчики заметались по аэродрому, забивались в щели, истребители косили их пулеметным огнем. Когда немецкие зенитные батареи попытались открыть огонь, они были тут же подавлены.

Буквально в считанные минуты были уничтожены семьдесят четыре немецких бомбардировщика.

Без каких-либо потерь вернулись наши летчики на аэродром. На Северо-Западном фронте было ликование. Ненависть к воздушным бандитам из корпуса Ритхгоффена настолько накалилась, что удар, нанесенный по их аэродромам, вызвал бурю энтузиазма. Радовался и я — наши летчики расплатились и по моему личному счету.

Мне захотелось увидеть летчиков-героев, захотелось пожать им руки. Захотелось запечатлеть на пленке их боевую работу.

Шел к концу третий месяц войны. Фронтовые операторы за это время уже вросли в армейскую жизнь, стали военными людьми. Вдоволь натерпелись, привыкли смотреть смерти в глаза. Многие из фронтовых кинохроникеров сложили головы. Погиб жизнелюб, охотник, неразговорчивый Коля Самгин. Он был убит в первый месяц войны. Остался последний его снимок — в стальной каске, обросший щетиной, усталым взглядом смотрит на нас — живых. Паша Лампрехт, застенчивый, мечтательный, хрупкий, похожий на подростка. Товарищи видели, как его голова скрылась под балтийской волной. Всегда трудно примириться с гибелью товарища, но первые потери были особенно тяжелы.

Кинооператора теперь можно было уже встретить во всех родах войск — на флоте, в танковых войсках, в пехоте. Воины Красной Армии привыкли в трудную минуту видеть рядом спокойного человека с киноаппаратом. В эти дни кинооператоры Марк Трояновский и Соломон Коган снимали героические будни обороны Одессы. Владик Микоша снимал в Севастополе, мы слышали, что он был контужен, но не прекращал съемки. Вместе с ним работали операторы Дима Рымарев, Кротик-Короткевич, Костя Ряшенцев. Уже перешел линию фронта старейший кинохроникер Сергей Гусев. Сейчас он снимает в партизанском отряде, в немецком тылу. На днях в «Правде» мы видели крупно напечатанный кадр из кинохроники, снятой оператором Николаем Вихиревым с борта боевого самолета — бомбежка вражеских колонн. Он снимал на Южном фронте.

Материал со всех фронтов шел в Москву. Каждые три дня на экранах теперь появлялся «Кинорепортаж с фронтов Отечественной войны». Уже определяется система фронтовых групп кинохроники.

В те дни я много раздумывал о нашей фронтовой кинохронике. Какой она должна быть сейчас? Какое место она должна занимать в патриотической пропаганде, в деле организации, сплочении советского народа?

Еще не скоро появятся на экранах художественные фильмы. Киностудии эвакуированы в Ташкент, Алма-Ату, когда они еще начнут выпуск фильмов? А мы, хроникеры, здесь, на линии огня, с камерой в руках. Очевидно, сейчас документалистам пора переходить от репортажей в киножурналах к короткометражным фильмам, к тематическим выпускам. Эта мысль как нельзя более совпадала с не покидающим меня желанием подняться в воздух на боевом самолете, желанием прославить наших летчиков, которые при пока еще существующем неравенстве сил вступают в единоборство с врагом и зачастую выходят победителями в воздухе.

Да, не просто репортаж. Уже задуман короткометражный звуковой фильм о бомбардировщиках. Звуковой в буквальном смысле слова — не озвученный, а именно звуковой. Возьму в напарники звукооператора Халушакова. Последний звуковой репортаж мы вместе снимали в полярную ночь на 82-й параллели, в Гренландском море, в экспедиции по спасению дрейфовавшего два с половиной года ледокольного парохода «Георгий Седов». Мы взяли тогда в экспедицию звуковую камеру и не пожалели об этом. Очень выразительными эпизодами фильма «Седовцы» были те, где зритель в суровой обстановке полярной ночи мог слышать голоса спасенных страной героев-седовцев.

Итак — киноочерк о боевых буднях авиационного полка.

Небольшая деревенька расположена на шоссе Москва — Ленинград. Ее название стерлось из моей памяти. А если от этой деревеньки, обнаружив между домами почти незаметный поворот на проселочную дорогу, проехать километра три полями и рощами, то попадаешь на большое поле, окруженное лиственными лесами. Это поле и служило аэродромом полку пикирующих бомбардировщиков. Полк этот был мне дорог еще и тем, что его летчики недавно учинили разгром на вражеских аэродромах.

Радостное чувство испытал я, проезжая вдоль лесной опушки, глядя на стоящие в глубине, замаскированные березовыми ветвями двухмоторные бомбардировщики. Это уже не тихоход ТБ-3 — это современный

пикирующий бомбардировщик, летающий на высоких скоростях, обладающий большой грузоподъемностью, великолепной маневренностью. Около одного из них я остановил машину и вышел. Я впервые видел самолеты «Петлякова-2». Они сегодня славно поработали, и группы летчиков, расположившись в траве, оживленно обсуждали итоги боевого дня.

Смеркалось, когда наш «пикап» остановился около землянки, где помещалось командование полка.

Меня подвели к командиру полка подполковнику Забелину. Он сидел на пеньке и над картой обсуждал с начальником штаба боевую задачу на завтрашний день.

— Товарищ командир полка, к вам прибыла группа операторов кинохроники,— коротко сообщил я ему.

— Здравствуйте, товарищ Кармен,— приветливо поздоровался он со мной.— Мне уже вчера вечером сообщили о вашем приезде. А ведь мы с вами встречались. Вспоминаете? Пять лет тому назад. В одной стране...

Я, откровенно говоря, не помнил, при каких обстоятельствах мы встречались с ним. Да и звался он в Испании не Забелиным, а, вероятно, Родригесом или Энрике...

— Значит, летать хотите,— продолжал он с улыбкой.— Посмотрим, подумаем. Вы из пулемета-то умеете стрелять?..

Полк Забелина начал войну 22 июня на Юго-Западном фронте. Там он совершил четыреста сорок пять боевых вылетов. По привычке я в первый же вечер записал в свой блокнот все, что удалось выспросить у летчиков, с которыми мы после ужина коротали длинный вечер в землянке.

Каких только рассказов не наслушаешься вечерами в землянках. У капитана Чурунова над линией фронта зенитным снарядом был подожжен левый мотор, и он, продолжая полет на охваченном пламенем самолете, долетел до цели, сбросил бомбы, дотянул самолет до своей территории и посадил его.

Рассказывали, как у молодого летчика младшего лейтенанта Власова зенитными снарядами были выбиты оба мотора, он мастерски посадил машину в лесу, спас экипаж, четверо суток ребята шли по территории, занятой противником, перешли линию фронта, а на пятый день уже снова летали в боевом строю. Несколько дней назад Власов погиб...

Очевидно, мне придется летать в эскадрилье, которой командует капитан Сергей Павлович Асаулов. Естественно, я заинтересовался его боевой биографией. Первый боевой вылет Асаулов совершил 24 июня. Обнаружил танковую колонну, которая шла в два, а где и в три ряда. Асаулов перестроил свою эскадрилью в цепочку и, развернувшись от головы вражеской танковой колонны, пошел в атаку. Для немцев это было неожиданностью. Самолеты сваливались по очереди в пике, обрушивая на танки огонь из пушек и пулеметов, сбрасывая тяжелые бомбы. Экипажи танков побросали машины, рассыпались в лесу. Самолеты ударили по лесу. Загорелись цистерны с бензином. Столбы черного дыма поднимались к небу от горящих танков. Эскадрилья по радио сообщила на аэродром о своих действиях, и когда она отбомбилась, на смену ей шли две другие эскадрильи. Это был внушительный разгром. Наступление немцев было задержано на несколько дней.

Провожая самолеты в боевой вылет, мы вместе с летчиками, оставшимися на земле, с нетерпением и тревогой ожидали их возвращения. Редкий боевой вылет проходил без потерь. Вечером в землянке ребята говорили мало. Вспоминая погибших, старались не смотреть друг другу в глаза. Один из них сказал мне: «Товарищ кинооператор, неужели вы собираетесь летать? Объясните, зачем вам это нужно? Мы — другое дело, это наш долг».

Мы набросали с Халушаковым примерный план съемок. Командир полка Забелин предложил мне в эскадрилье пройти тренировку в бомбометании и стрельбе из крупнокалиберного пулемета.

— Не скрою от вас сложность положения,— сказал он.— Пассажирских мест, сами понимаете, в самолете нет, вы займете место штурмана. А штурман в полете выполняет

решающие для боевого вылета задачи. Производит прицельное бомбометание, в случае необходимости ведет воздушный бой. В кабине штурмана крупнокалиберный пулемет, прикрывающий боевую машину от нападения сверху, с хвоста. Я все это говорю, чтобы вы поняли, насколько ответственна ваша задача. Помимо киносъемки, вы еще берете на себя и бомбежку и, в случае нападения врага, спасение жизни экипажа и машины. Скажу вам откровенно — летчику особой радости не доставит ваше присутствие на борту корабля. Оставить на земле опытного боевого штурмана и посадить кинооператора...

— Понял вас, товарищ подполковник,— сказал я.— Приложу все усилия, чтобы в случае необходимости доказать летчику, что он посадил к себе не просто пассажира. Когда разрешите первый вылет?

— Не будем сейчас уточнять, пройдите боевую тренировку. У вас, кажется, немало и наземных объектов съемки на аэродроме. Думаю, не меньше трех дней уйдет на ознакомление с условиями полетов. Тогда и решим вопрос о боевом вылете.

Наша первая звуковая съемка. Камеру мы установили у самолета, вернувшегося с боевого задания. Его облепили техники, к нему подкатили бензозаправщики, оружейники принялись за проверку боеприпасов, подвеску бомб. Все это сопровождалось веселыми и деловыми репликами, характерными шумами лебедок, поднимающих бомбы, шумами механизмов.

Заодно я облазал весь самолет, примерился к своему будущему месту, определил все возможности для съемки. Экипаж самолета «ПЕ-2» состоит из трех человек: пилот, штурман и стрелок. Пилот и штурман сидят в верхней рубке корабля, почти вплотную друг за другом. На вооружении пилота — крупнокалиберные пулеметы, стреляющие вперед. Сиденье штурмана вращается, он может, повернувшись на сто восемьдесят градусов, открыть огонь, прикрывая машину от нападения сверху, сзади. Стрелок сидит в нижней рубке корабля и ведет огонь, прикрывая подступы к кораблю сзади, снизу. Таким образом, экипаж корабля обеспечивает секторами огня все подступы к самолету.

В первой же беседе с командиром эскадрильи капитаном Асауловым были уточнены практические детали моих боевых вылетов.

— Не будем требовать от вас прицельного бомбометания,— сказал он,— мы предусмотрели и это. Выводить машину на цель будет пилот, по его сигналу включите механизм аварийного сброса бомбового груза.

— Сразу все бомбы?

— Да, бомбы пойдут серией.

— Какая разница между прицельным бомбометанием, которое вел бы на моем месте штурман, и сбросом бомб, который произведу я?

— Пилот постарается, чтобы ощутимой разницы не было. Мы бомбим сейчас механизированные и танковые колонны в районе города Демьянска. Пилот, выведя машину на цель, постарается сделать так, чтобы все бомбы легли на дорогу и бомбежка оказалась бы полноценной. Произведя киносъемки, не забывайте внимательно смотреть по сторонам. В случае нападения вражеских истребителей придется отложить кинокамеру.

Через завесу зенитного огня

Итак, я полечу. Кроме ручной камеры, которая будет у меня в кабине, другая кинокамера устанавливается в бомболюке. Объективом вниз. Нажимом кнопки мотор камеры приводится в действие, и она зафиксирует падение бомб. Ручной камерой буду снимать летящие в строю рядом со мной самолеты, сниму, когда бомбы будут отделяться от самолетов. Очевидно, нужно будет совершить два-три боевых вылета, чтобы снять все необходимые кадры — бомбометание с соседних самолетов, маневрирование во время зенитного огня, снять летящие строем самолеты.

Восьмого сентября 1941 года капитан Асаулов доложил командиру полка, что кинооператор прошел тренировки и готов к полету. Командир полка разрешил девятого лететь.

Завтра мой первый боевой вылет.

К этому я стремился, этого добивался. По-

чему же не покидает чувство тревоги, томление странное, отвратительное? Не страх ли перед неизбежным, неотвратимым? Вспоминал: «Мы — другое дело...» Да, пожалуй, обыкновенное чувство страха. Самолет, на котором я полечу, может не вернуться.

Отложить полет? Проще простого — соврать что-нибудь, к примеру, что камера требует проверки, никто не заподозрит, что испугался. Скажут: «Ну, что ж, полетите в другой раз». Летчик будет даже доволен, что избавился от «пассажира». А потом что?..

Вечером в землянке я смотрел на лица летчиков: они летают каждый день. Разве им не страшно? Сегодня двое не вернулись. Штурман Житков, протягивая мне кружку с чаем, сказал:

— Вы не замечаете, наверное, как мы переживаем гибель друга. Молчим. Он сегодня факелом горел и, уже объятый пламенем, все-таки сбросил бомбы. Я не мог смотреть, от нервного напряжения меня вырвало...

Мои ребята, Толя Рубанович и Рува Халушаков, заводили нарочито беззаботные разговоры, казалось, их ничуть не тревожил мой завтрашний полет. «Завтра вечерком сядем втроем,— говорил Рува,— подсчитаем пленку. По-моему, у нас большой перерасход...» Я смотрел им в глаза, хотелось сказать: «Ну чего вы врете, ребята? Ведь все-то вы болтаете, чтобы меня подбодрить».

В семь утра девятого сентября мы подъехали на «пикапе» к самолету, который оружейники и механики готовили к вылету. Наш пилот Агуреев — совсем молодой парень. Однако на счету у него уже около двадцати боевых вылетов. На рассвете с Халушаковым укрепили камеру в бомболюке, подключили мотор к аккумулятору, пусковую кнопку вывели к штурманскому сиденью, к моему «рабочему месту».

Еще вечером Агуреев показал мне подробно на карте предполагаемый маршрут. Сейчас он уточнил его в штабе полка. Полет будет продолжаться около полутора часов. Сорок пять минут туда и сорок пять минут обратно. Летим бомбить механизированные колонны врага. Пойдем на высоте около двух тысяч метров. Внимательно приглядываюсь к моему пилоту. Внешне он спокоен. Но некоторые признаки — слегка дрогнувший на мгновение голос, беспокойный взгляд, брошенный на ручные часы,— выдавали волнение, и я угадал в нем то же состояние, которое испытывал сам. А ребята мои продолжали свою игру: «Сегодня вечерком по случаю первого вылета придется увеличить порцию до двухсот граммов»... и т. д. и т. п. Продолжали они эту игру и когда я, неуклюже переступая, скованный лямками парашюта, тронулся к самолету. Хлопнули по спине — давай, мол, поторапливайся. А в глазах у них была неуемная тревога, которую им не удавалось замаскировать надуманными репликами.

По дюралевой лесенке, выкинутой из брюха самолета, я забрался в кабину и занял свое место на штурманском сиденье. В пилотскую протиснулся Агуреев. Я застегнул шлем, закрепил ларингофонные мембраны на горле — подключился к переговорной сети. Очень хитрое устройство. Мембраны воспринимают твой голос, преобразовывают колебания голосовых связок в электрические колебания, передавая их на наушники всех остальных членов экипажа воздушного корабля. Но пока моторы еще не заведены, можно разговаривать своим голосом. Агуреев спросил, проверил ли я свое личное оружие. Я сказал, что пистолет проверен. С двумя запасными обоймами он в правом кармане комбинезона. В левом кармане — ручная граната. А поверх ручной гранаты — запасная бобышка пленки. Всего лишь одна. Две кассеты — самое большое, что я успею снять во время этого, в сущности, очень короткого полета. Правда, мелькнула вчера мысль взять пленки больше, вдруг — вынужденная посадка, мало ли что может случиться? Но это соображение было немедленно отброшено. Иду на боевой вылет, благополучно вернусь на свой аэродром. Никаких «а вдруг»...

Бомбардировщик, подрагивая, катил по неровному травянистому полю к старту. Видно было, как из укрытий выруливали другие самолеты. Взлетать будем тройками. Через

несколько минут мы уже были в воздухе, и я, взглянув на землю, увидел, как звеньями взлетают самолеты нашей эскадрильи. Группа из двенадцати машин вскоре шла сомкнутым строем крыло к крылу. В наушниках прозвучал голос Агуреева: «Идем на истребительный аэродром, там примем прикрытие». Мы шли с набором высоты навстречу легким белым облачкам. Над аэродромом, который появился под нами, бомбардировщики сделали круг. По широкому полю бежали крохотные птички, свечой взмывали они навстречу бомбардировщикам и, круто развернувшись, пристроились чуть в стороне над нами.

Уже близка линия фронта. Далеко под нами на небольшой высоте шла навстречу группа самолетов, возвращающихся после бомбардировки. Несмотря на большую разницу в высотах, ведущие обменялись лаконичным боевым приветствием — покачиванием крыльев. «Проходим линию фронта»,— услышал я в наушниках голос Агуреева. С высоты двух тысяч метров раскрывалось поле боя. Линию фронта можно узнать по вспышкам орудийных выстрелов, разрывам снарядов. Стреляет тяжелая артиллерия. Это похоже на чирканье крохотных спичек. Маленькие огненные запятые.

Видно было, как на проселочных дорогах немецкие машины шарахались в сторону при появлении наших самолетов. Солдаты мчались врассыпную в лес, видно, нервы гитлеровцев уже не выдерживают гула советских моторов. О, как мне знакомо было чувство, которое они испытывали сейчас там, на земле!

Куда девалось ощущение страха перед этим прыжком в неизвестность, чувство, которое владело мною еще каких-нибудь полчаса назад. Сейчас оно уступило место ощущению огромного счастья. Кажется, я даже запел, но спохватился: «ларингофон». Смотрел налево, направо. По обе стороны от меня в воздухе неслись похожие на торпеды скоростные самолеты, за стеклянными рубками я видел лица летчиков, штурманов, сосредоточенные, серьезные. Встретившись на мгновение взглядом, мы обменивались кивком головы. И еще было чувство гордости от того, что я среди этих спокойно и мужественно делающих свое дело людей. Да, я гордился, что с ними шел в бой.

Наушники молчали, командир корабля был безмолвен. После того как пролетели линию фронта, была только одна фраза, обращенная ко мне: «Не забывайте наблюдать за небом. За небом смотреть все время». Потом он замолчал. И я молчал. Под нами были золотые осенние леса, много озер, больших и малых, деревушки. В который раз проверил свое хозяйство. Камера справа, под правой рукой на полу, в любой момент могу ее поднять, пружина заведена, кнопка запуска камеры, установленной в бомболюке,— с левой стороны. Самое главное — рукоятка, к которой я часто прикасаюсь. По сигналу командира корабля немедленно потяну эту рукоятку на себя, и весь груз, находящийся в бомболюках нашей машины, оторвавшись от бомбодержателей, пойдет вниз.

Под левым крылом вдалеке появился город Демьянск. Очевидно, до цели уже недалеко...

— Зенитка,— услышал я в наушниках спокойный голос пилота. Быстро кинул взгляд вниз и увидел четыре вспышки. Это был уже второй пристрелочный залп батареи по ведущему. Машина капитана Асаулова сделала резкий скользящий рывок направо, четыре черных клубка разрывов повисли у нас слева по борту. Маневр ведущего повторили все самолеты нашей группы. И сразу небо вокруг самолетов заполнилось черными дымками разрывов. Сначала яркая искра разрыва, затем — черный клубок. Я снял группу самолетов, летящую через сплошную завесу зенитного огня. Но тут же меня начало тянуть наверх. Это мы перешли в пикирование. А вслед за этим меня вдавило в сиденье. Это Агуреев задрал машину и повел вверх. И снова бросок вправо, и снова вниз, и опять влево. Немцы хотят, чтобы мы напоролись на зенитные разрывы. Дымные клубки возникают впереди и несутся нам навстречу. В кабину врывается запах порохового дыма.

В наушниках голос командира корабля: «Внимание, выходим на цель. Смотрите, у подполковника горит правый мотор». Спра-

ва от нас шел в строю командир полка подполковник Забелин. Я повернулся на сиденье, но машины Забелина уже не увидел. Он, развернувшись, потянул с горящим мотором обратно за линию фронта. И тут произошло нечто неправдоподобное — после невыносимых, сумасшедших рывков, пикирований и «свечей» вся группа бомбардировщиков замерла в безукоризненно ровном боевом строю.

Услышал команду: «Приготовьтесь, следите за моей рукой». На соседних кораблях открылись бомболюки. Тут я понял, как сложна моя задача. Ведь я должен ручной камерой снять бомбы, падающие из соседних кораблей, но почти одновременно нужно спустить груз бомб. А если мои бомбы будут сброшены одновременно с бомбами других самолетов? Случилось непредвиденное: встречный воздушный поток поднял наш самолет метров на десять и бомбы на соседних машинах оторвались вне поля моего зрения. Нужно было бы, чтобы они летели чуть выше меня. Но главное, конечно, не съемка, а бомбометание. Мне оказано огромное доверие. Прежде всего сбросить груз бомб...

— Внимание! — вновь услышал я в наушниках. Рука командира корабля поднялась. Я взялся за рукоятку. Он опустил руку, и я медленно, плавным движением потянул ручку на себя, успев нажать кнопку и включив мотор камеры, находящейся в бомболюке. Главная задача выполнена. Бомбы с соседних самолетов оторвались несколько секунд назад. Сейчас с ручной камерой делать нечего, разве что снять еще раз строй кораблей. Словно в подтверждение моей мысли голос командира корабля в наушниках: «Смотрите за небом. Будьте очень внимательны. Истребители противника атакуют обычно на обратном пути». Отложив камеру в сторону, я повернулся на сто восемьдесят градусов и взялся за рукоятки пулемета, освободив его от креплений. Тут я снова почувствовал, что неистовая сила потянула меня от сиденья. Земля быстро летела навстречу. В обратный путь пойдем на бреющем полете.

Во всем теле ужасная усталость. Организм перенес непривычные, сильнейшие перегрузки во время противозенитных маневров корабля. Но было чувство радости. Теперь мы шли почти над самой землей. На этой высоте скорость самолета особенно ощутима. «Прошли линию фронта»,— сказал Агуреев. Наши истребители отвалили в сторону, пошли на свой аэродром. Стремительный полет на небольшой высоте доставлял истинное наслаждение. Мы буквально скользили по поверхности земли, так что когда впереди была колокольня, пилот приподнимал машину, и мы горкой переваливали церквушку.

Передние пошли на посадку, вот и наша очередь садиться. Колеса коснулись земли. И снова долгое выруливание по неровной травяной поверхности полевого аэродрома, вот наше место, вижу улыбающиеся физиономии Халушакова, Рубановича, самолет развернулся, остановился, пилот выключил моторы. Тишина. Удивительная тишина! Невольно закрыл глаза и откинулся на сиденье в полной неподвижности. Несколько секунд просидел молча, с закрытыми глазами.

Куда легли бомбы

Как же я устал! Но ведь сегодня почти ничего не снял. Отчего такое ощущение счастья? Что ж, полечу еще раз, быть может, надо будет несколько раз вылетать, чтобы снять все, как задумано. Сегодня перешагнул через самый для себя тяжелый рубеж — освободился от чувства страха. Сейчас трудно даже поверить, что этот страх был, что он давил на мозг, сжимал сердце.

Спускаюсь по лесенке из узкого люка, куда с трудом можно протиснуться с двумя парашютами —один пониже спины, другой на груди. Необычное ощущение твердой земли. Не потому, что два часа тебя швыряло, болтало, а потому, что земли под ногами могло и не быть. Вот тут-то мои мальчики выдали себя с головой, вся их игра пошла насмарку. Они бросились обнимать меня, на глазах у Халушакова я увидел слезы.

Мы с нетерпением дождались, пока оружейники извлекут из бомболюка камеру. Не скоро увидим мы на экране кадры, кото-

рые запечатлела она, проследив падение бомб. Сейчас хотелось взглянуть на счетчик, узнать сработала ли камера, снимала ли она.

Но главная тревога — судьба Забелина. Он с грузом бомб, с горящим правым мотором оторвался от группы и тянул к линии фронта. К нам подъехал на газике дежурный по аэродрому Герой Советского Союза капитан Сдобнов. Первый вопрос к нему: «Что с Забелиным? Есть ли сведения о нем?»

— Сообщили на все наземные посты,— сказал Сдобнов.— Пока ответа нет, ждем с минуты на минуту. Штаб фронта дал всем частям приказ немедленно сообщить. Как прошел ваш полет? — обратился он ко мне.— Успешно?

Я доложил.

Камера в бомболюке сработала. На счетчике шестьдесят метров снятой пленки.

— Поехали? — сказал Халушаков.

— Подожди, дай отсидеться малость,— сказал я. Мы присели в стороне от самолета на двухсотпятидесятикилограммовых бомбах, закурили. Мне необходимо было преодолеть расслабленность, разливавшуюся по всему телу, по-настоящему ощутить под ногами землю.

— Выпить нет у вас ничего, ребята?

Халушаков хлопнул себя по лбу, помчался к «пикапу», вернулся с флягой. Я сделал три больших глотка. Сразу же почувствовал прилив бодрости. К нам подошел командир корабля Агуреев. Присел около нас, тоже приложился к фляге.

— Для первого раза, по-моему, хорошо,— сказал он, обращаясь ко мне.— Вы хоть видели, куда ваши бомбы попали?

— Честно говоря, не видел.

— А я специально легкий крен машине дал, чтобы помочь вам разглядеть. Серия бомб легла вдоль дороги, забитой немецкими машинами. Могу вам поручиться, что не менее двадцати фрицев вы можете смело записать на свой личный счет. Были и прямые попадания в машины.

— Спасибо, я об этом мечтал с самого начала войны. Завести личный счет. С первых дней войны мечтал.

— Теперь он у вас открыт, личный счет. А счет метрам снятой пленки вы ведете?

— К сожалению, только приблизительно. С точностью могу вам сообщить только количество боевых вылетов на бомбардировщике: один.

Приехав на командный пункт полка, узнали, что есть уже известия о подполковнике Забелине. Он удачно сел на нашей территории. Машина цела.

Вечером в землянке Забелина было сильно накурено, оживленно. Он не распространялся о своем сегодняшнем полете, о горевшем моторе. Не из скромности, а так уж здесь повелось, о чем угодно будут «травить» без конца летчики, только не о своем подвиге. И еще я заметил — мало говорят о погибших, о сгоревших на глазах. Глубокую боль скрывают, зажимают в себе. Я слышал вчера простой, немногословный рапорт командира эскадрильи по возвращении с боевого вылета: «Ваше задание выполнено. Один самолет с экипажем сгорел». Он говорил это внешне спокойно, но после рапорта я видел, как дрожала его рука, подносящая спичку к изжеванной папиросе.

10 сентября 1941 года

В этот день летел Толя Рубанович. Вернулся цел, невредим. Мы поменялись местами, и мне стало понятно, что переживали ребята, когда летел я.

Второй мой боевой вылет был с капитаном Сдобновым, Героем Советского Союза.

С полковником в отставке Сдобновым мы встретились в 1969 году. Двадцать семь лет спустя после событий, о которых я сейчас вспоминаю. Сдобнов постоянно живет в Харькове, мы увиделись во время одного из его приездов в Москву.

В небольшом просмотровом зале киностудии я показал по просьбе Сдобнова киножурнал с кадрами, снятыми в сентябре 1941 года в бомбардировочном полку. Признаюсь, сам тоже волновался, спустя почти три десятилетия просматривая памятные кадры. Сдобнов, внимательно глядя на экран, иногда бросал короткие реплики: «Сгорел в ноябре сорок

первого», «Погиб в сорок третьем»... Когда зажегся свет, его глаза были влажны. Он попросил: «А можно еще раз посмотреть?» Я дал сигнал в аппаратную, и снова он смотрел, не отрываясь.

●

Второй вылет с капитаном Сдобновым тоже не принес желаемого результата. Опять не удалось снять падающие бомбы. Наш самолет летел метров на десять ниже группы, и слева от меня восемь машин раскрыли люки, еще секунда — и посыпятся бомбы. Вот он, необходимый мне заветный кадр!.. Но и на этот раз легкий воздушный поток приподнял нашу машину и самолеты сбросили бомбовый груз вне поля моего зрения...

Нужно лететь еще раз.

Целый день работали на аэродроме, снимали звуковые эпизоды, снимали репортаж. Взлеты, посадки самолетов. Людей, ожидающих возвращения товарищей. Напряженные лица, беглый взгляд на часы, обшаривают биноклем горизонт. И снова звуковая камера записывает рапорт вернувшихся из полета, простые слова, доклад о том, где и как отбомбились. Двое не вернулись. Сгорели...

Комиссар полка Григорий Таряник

Вечером в землянке командира полка познакомились с комиссаром эскадрильи Григорием Аверьяновичем Таряником. Его не было несколько дней в полку, он ездил в Политуправление фронта на совещание. Я уже наслышался о нем. Таряник пользуется всеобщим уважением и любовью. Уважение граничит с преклонением перед его храбростью, виртуозным мастерством пилота, честностью, прямотой. Он был немногословен, сидел в уголке на нарах, сколоченных из стволов молодых берез.

Забелин, знакомя меня с Таряником, положил ему на плечо руку и сказал, это я слышал в полку не раз: «Таряник обманет любую зенитку. Нет такой зенитки, которая сбила бы Таряника». И, склонившись к моему уху, опасаясь, очевидно, задеть самолюбие других летчиков, добавил: «Будете летать с ним. Так мне спокойнее, все-таки мы за вас отвечаем».

У батальонного комиссара Таряника обветренное, красное лицо, чуть поврежденное веко правого глаза — глядя на тебя, он словно лукаво подмигивает. Растрепанные волосы топорщатся над высоким лбом. Кожаный реглан небрежно накинут на плечи, на гимнастерке два боевых ордена. Как я узнал позже — один за финский фронт, другой — за боевую работу на Юго-Западном фронте в начале этой войны.

Мы разговорились. Он расспрашивал о работе кинооператора, и мне отвечать ему было интересно. Чувствовалось, что задает он вопросы из пытливого желания составить себе представление о незнакомом ему ремесле. Эта первая встреча в землянке была началом нашей дружбы. Кратковременной дружбы, мы вскоре расстались, но крепкой, основанной на взаимном уважении, скрепленной общими испытаниями в бою,— мы трижды вылетали с Таряником на бомбардировку. На его счету тогда уже было пятьдесят боевых вылетов. А когда через два месяца ему было присвоено звание Героя Советского Союза, число вылетов перевалило за девяносто.

Батальонный комиссар Григорий Аверьянович Таряник — днепропетровский слесарь, коммунист, окончил летную школу в 1936 году, попал он в эту школу по спецнабору. После окончания школы Таряника сразу определили на новейшие скоростные машины. Из семнадцати человек только пять отобрали на скоростные машины. Первый боевой опыт — сорок шесть боевых вылетов — на финском фронте. С 1938 года он уже комиссар эскадрильи, которой командовал капитан Асаулов. Пришли новые машины «ПЕ-2». На этих машинах Григорий Таряник встретил гитлеровцев в воздухе.

Это с Таряником и с командиром эскадрильи Асауловым произошел случай, о котором мне рассказали в первый вечер на аэродроме. Эскадрилья получила задание бомбить вражеские танки на марше. Задание выполнили, бомбили с пикированием, прицельно,

на обратном пути столкнулись в воздухе с «костылем», который немедленно навел на них шестнадцать «мессеров». Шестнадцать истребителей против пяти бомбардировщиков! Пятерка тесно сомкнулась, встретила нападающих дружным огнем. Немцы рассеялись, но, видя свое явное численное преимущество, снова атаковали, врезались в строй советских бомбардировщиков. Пришлось драться каждому в отдельности.

На протяжении трехсот километров советские летчики тянули фашистов к своему истребительному аэродрому. Таряник сражался с пятью фашистами. Когда его штурман Снедько сбил одного, остальные ударили сомкнутым строем. Тридцать минут длился воздушный бой. Дотянули до Проскурова. Самолет был изрешечен. Пробоины во всех винтах, повреждены тяги, во многих местах была перебита электропроводка, заклинились рули, машину можно было развернуть только огромным усилием рук и ног.

— В чем основа нашей тактики в воздушном бою? — спросил я Таряника.

— Взаимная выручка. Что касается зениток, то нужно следить за вспышками выстрелов на земле и, рассчитывая полет снаряда, упреждать его быстрым маневром. А пройдя через зону зенитного огня, немедленно смыкать строй. Отбомбившись, немедленно собираться в кулак.

Сейчас у нас большой опыт взаимодействия в любой обстановке — в разведке, бомбометании, пикирующем бомбометании, в штурмовке. Опыт, рожденный в самые первые дни войны, обогащался в течение этих месяцев, приводил нас к окончательным, строго рациональным приемам, основанным на взаимодействии с истребителями, на изучении тактики врага.

— Вам, вероятно, известно, Григорий Аверьянович, о вас говорят, будто вам не страшна никакая зенитка?

Таряник спокойно ответил:

— Это преувеличено. Ни у кого не может быть стопроцентной гарантии от прямого попадания. Но, конечно, опыт сильно выручает. И моя задача этот опыт постоянно передавать молодым ребятам, которые приходят в полк.

— В чем вы видите свою главную задачу в вашей политической работе?

— Не считаю необходимым заниматься голой агитацией. Летчики нашей эскадрильи мастера своего дела, все побратались в бою, каждый из нас знает, чем живет и дышит товарищ. Нет нужды агитировать их за Советскую власть. Главным направлением политработы я считаю поддержание духа товарищества, который является основой взаимодействия в строю. Много уделяю внимания тем молодым ребятам, которые приходят в полк, заменяют экипажи, погибшие в бою.

●

Каждый предстоящий полет, подготовка к нему, ожидание его превращаются для меня в сложный комплекс раздумий, переживаний, тревог. Нужно ли еще раз вылетать? Быть может, достаточно уже снято, и стоит ли снова преодолевать этот трудный барьер ради еще одной кассеты пленки? Возможно, новые кадры ничего не добавят к ранее снятым.

Но едва самолет, оторвавшись от земли, проносился над верхушками деревьев и, набирая высоту, устремлялся в небо, поразительное чувство легкости овладевало мной. Весь груз тревог остался в березовой роще, куда я несомненно вернусь через полтора часа.

Почему не сработала камера в бомболюке

Мысленно я все время вижу кадр, который я мечтаю снять. Четыре или пять самолетов в кадре, и ни один из них не заслоняет другого. Из открывшихся бомболюков сыплются бомбы. Такой кадр необходим.

Командир полка Забелин как-то сказал:

— На мой взгляд, одного-двух полетов было бы достаточно, чтобы снять строй самолетов, бомбометание. Может, я чего-нибудь не понимаю, объясните мне.

Я объяснил. Даже нарисовал ему схему нужного мне кадра.

Забелин внимательно слушал.

— Так неужели же если один самолет,— он ткнул пальцем в мою схему,— будет в мо-

мент бомбометания заслонен, скажем, хвостовым оперением другой машины, неужели из-за этого вы будете считать необходимым снова лететь?

— Поймите, товарищ подполковник, это не упрямство, а профессиональная необходимость. Вы ведь требуете от своих подчиненных высокого качества в боевой работе?

Забелин поднял руки вверх — сдаюсь!..

Уже три полета. Один с Агуреевым, два со Сдобновым. Но желаемого кадра еще нет. Вчера снова летал Толя Рубанович. Я очень нервничал, ожидал его возвращения. Как руководитель группы несу огромную ответственность, посылая в полет молодого кинооператора. Я был бы не совсем точен, если бы сказал, что наши боевые вылеты продолжаются только ради этого задуманного мной заветного кадра. В двух последних полетах почему-то не сработала камера, установленная в бомболюке. Следовательно, из бомболюка съемка была произведена только один раз. Были у меня сомнения и насчет съемки в зоне зенитного огня. Во всех трех вылетах это было сопряжено с сумасшедшими бросками машины. Камера моталась в руках, меня швыряло из стороны в сторону. Во время последнего вылета организм не выдержал перегрузок, и меня начало рвать. Большого усилия воли стоило привести себя мгновенно в состояние готовности, когда летчик подал сигнал: «Приготовиться к бомбометанию».

За три вылета эскадрилья потеряла в общей сложности четыре машины: три сгорели в воздухе, четвертая — выбитый в первом полете мотор у подполковника Забелина. Только один раз я видел, как горела машина. Прямое попадание зенитного снаряда. Это продолжалось несколько секунд. Яркий клубок огня, какие-то куски, вылетающие из этого клубка, в наушниках — голос нашего стрелка, глядя из-под брюха самолета назад, он видел, что никто не выбросился на парашюте из горящей машины.

Завтра лечу с Таряником. Все эти дни меня тянуло к нему, я чувствовал глубокую симпатию к этому лишенному и тени позерства, немногословному человеку. У Григория Таряника чувство скромности было естественное, чистой пробы. Все в нем было чистопробное. И мысли и отношение к своей профессии, к своей земле, которую он защищал с первого дня войны, к партии, которая наделила его гордым званием комиссара. Это был человек, от которого веяло романтикой гражданской войны, революции, за ним вставали образы молодых ребят в кожаных куртках и пожилых людей, прошедших через царскую каторгу и тюрьмы, поднимавших в атаку бойцов революции.

Такому человеку можно было довериться без сомнений, без тревоги и страха.

●

Перед самым вылетом, уже около самолета Таряник объяснил задачу, которая стояла перед нашей группой. Мы полетим на этот раз дальше, чем летал я раньше, и севернее. Другой район. Утром там разведчик обнаружил большое движение на дорогах. Можно было предположить переброску крупных механизированных колонн противника. Задача — неожиданно на них обрушиться.

— У вас уже есть богатый опыт,— улыбнулся Таряник.—Следите за моими сигналами. Делайте все, как договорились. Ну а если понадобится, подскажу по обстановке.

И снова — знакомое чувство легкости, когда становишься частицей боевой машины, несущейся навстречу врагу.

Прошли линию фронта. Группу наших самолетов, как и в прошлые разы, прикрывает эскадрилья истребителей «мигов». Если бы такая группа советских современных кораблей появилась на Западном фронте два месяца назад!

Как мы мечтали тогда увидеть в воздухе наши «миги», наши бомбардировщики! Мы знали, что они существуют, эти современные советские машины.

Очень хотелось сейчас взглянуть в глаза человеку, чья спина, затянутая в черную кожу, внушала спокойное чувство собранности, уверенности.

Вспоминаю его лицо, каким оно было в те минуты, когда мы коротали вечера в землян-

ке. Иногда проскальзывала по нему вдруг неторопливая улыбка, и снова задумчивый, грустный взгляд. У летчиков, с которыми меня свела дружба на полевом аэродроме, чувство грусти появлялось часто. Да и как не быть этому чувству. Каждый день горели машины. Вечером в землянке недосчитывались товарищей, то одного, то другого. По прошествии тридцати лет вспоминаю я этих парней. Настоящие мужчины, солдаты. За спиной у некоторых из них было уже шестьдесят вылетов, и это еще тогда, в первые месяцы войны! Кто из них увидел день Победы?

Григорий Аверьянович Таряник довоевал до конца войны. Вот передо мной только что добытый его московский телефон. Он работает в Домодедовском аэропорту. Я снял телефонную трубку, потянулся к диску и... снова положил трубку на рычаг. Хочу дописать эти строки до того, как услышу голос живого Таряника, провоевавшего четыре года и всем смертям на зло оставшегося в живых.

Прощальный ужин

— Зенитка, — услышал я в ларингофоне спокойный голос Таряника. Взял в руки кинокамеру.

Снаряд зенитки с момента выстрела до того момента, когда он равняется с самолетом, летит шесть секунд. За шесть секунд машину можно увести на сто метров от предполагаемого места разрыва снаряда. Нужно только ясно и быстро представить себе, где же разорвется этот снаряд, угадать по вспышке на земле. Вот в этом-то умении угадать, куда направлен снаряд, вернее — не угадать, а точно определить, куда надо убрать машину — вперед, вправо, влево или спикировать вниз навстречу снаряду, в этом ощущении полета зенитного снаряда и заключалось мастерство батальонного комиссара Таряника...

В полете я увидел блистательную тактику противозенитного маневра, из-за которого Таряника и прозвали «Победителем зениток». Не только увидел, но и ощутил каждой клеткой своего организма, на долю которого выпали на этот раз невероятные перегрузки. Машина стремительно падала, скользя то на правое, то на левое крыло. То прямо пикировала, а в этих случаях при выходе машины из пике мне казалось, что мои позвонки вдавливаются один в другой. Один раз Таряник очень резко взял штурвал на себя, машина взмыла свечой, и сквозь рев моторов я услышал разрыв снаряда под брюхом нашего самолета. Машину рвануло, мы пролетели через несколько черных клубков, в кабине появился знакомый уже резкий запах пороха. Меня опять начало рвать. Но когда в ларингофоне прозвучал приказ: «Приготовиться к бомбежке»,— мгновенно собрал себя в единый нерв, в единый мускул. За бортом ровный, четкий строй машин, готовых обрушить на врага бомбовый груз.

Наконец-то! Перед глазами был тот самый долгожданный кадр! Секунда, и из открывшихся люков посыпятся бомбы...

Увы, снова я не снял моего «заветного». Не снял потому, что по приказу Таряника взялся за рычаг бомбосбрасывателя и взглянул на землю. Уж очень захотелось хоть раз увидеть результаты бомбежки...

Наши бомбы густо легли по колонне. Трудно даже сказать, что это была за колонна. Грузовых ли машин или бронетранспортеров, но их было много. Гитлеровцы разбегались. Бежали в лес маленькие точки, там их настигали серии осколочных бомб. Когда мы перелетали на обратном пути линию фронта, Таряник спросил меня по ларингофону:

— Снял, как горела наша семерка?

— Я не видел, как она горела.

— Справа, самая крайняя машина,—сказал Таряник.— Ее подожгла зенитка, но когда мы собрались для бомбежки, она осталась в строю, сбросила бомбы и только после этого отвалила в сторону. Экипаж прыгнул с парашютом.

Последний, седьмой полет, который я совершил с Таряником, был удачным. Мы пошли на новую цель, и там нас не встретили зенитки. Два часа в воздухе. Час туда, час обратно. Прошли за облаками на высоте двух тысяч метров, в момент бомбометания мы были справа от ведущего, удалось снять, когда

из бомболюка Асаулова и из других самолетов посыпались бомбы. Это и был тот самый заветный кадр. Наконец-то!..

На седьмом боевом вылете я закончил свои полеты. Мне казалось, что в воздухе снято было все, что можно было снять. Очень беспокоили меня кадры, снятые камерой, установленной в бомболюке. Что получится?

Наступил и день расставания. Был конец сентября 1941 года. Я прошел по ковру из опавших листьев вдоль строя самолетов, подходил к машинам, говорил с оружейниками и механиками, провожавшими меня в боевые вылеты.

Вечером летчики устроили прощальный ужин. Говорились добрые слова, водку разливали по железным кружкам, пили за победу, за боевые успехи. Таряник вынул из планшета и протянул мне экземпляр фронтовой газеты. Там была заметка о кинематографистах, разделивших с летчиками трудности и опасности боевого труда.

Я чувствовал, как слезы застилают мне глаза, когда смотрел на лица парней, которых полюбил. Серьезные, отважные, ужасно усталые. Последний тост произнес командир полка подполковник Забелин. Каждое слово доходило до глубины души, волновало, наполняло гордостью: мы стали друзьями этих людей, они нас полюбили.

●

После войны я много летал. На мощных пассажирских лайнерах авиационных компаний — Эр-Франс, Пан-Американ, Эр-Индия, на наших прекрасных ТУ-114 и 104, пересекал океан, континенты на «Ильюшиных».

Когда я, сидя в удобном кресле, смотрю на раскинувшуюся под крылом воздушного корабля землю, невольно переношусь мыслями к другому полету, когда вокруг самолета небо было в черных дымках зенитных разрывов.

Много ездил я после войны и на автомобилях по разным дорогам. Бывает, едешь по дороге, а навстречу тебе летит самолет. В таких случаях невольно соизмеряю направление его полета, прикидываю — упали бы бомбы на дорогу, накрыли бы меня или легли бы в сторонке...

(*Продолжение следует*)

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

В Союзе кинематографистов СССР состоялось совещание по вопросам преподавания основ киноискусства в средней школе и педвузе.

Созванное по инициативе общественного совета СК СССР по проблеме «Кино и зритель» (председатель доктор искусствоведения профессор Н. А. Лебедев), Бюро пропаганды советского киноискусства при СК СССР и НИИ общих проблем воспитания Академии педагогических наук СССР, совещание подвело некоторые итоги и наметило перспективный план работы на ближайшее время.

В него войдут:

организация при СК СССР общественного совета по проблемам кинообразования в педвузе и школе (председатель нового совета доктор искусствоведения профессор И. В. Вайсфельд);

создание во ВГИКе, а также на базе Высших сценарных и режиссерских курсов отделений для подготовки преподавателей-киноведов педагогических вузов;

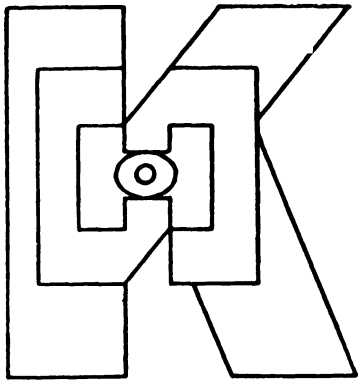
проведение — на основе приказа Министерства просвещения СССР — эксперимента по ведению преподавания основ киноискусства в ряде средних школ, где имеются соответствующие педагогические кадры, с тем чтобы в ходе этого эксперимента были уточнены программы и методика преподавания;

создание при одном из педвузов научно-исследовательской лаборатории по обработке результатов указанного эксперимента;

введение курса «Основы теории и истории киноискусства» в педвузах Москвы, Ленинграда, Киева, а также в некоторых других культурных центрах, где для этой цели уже сегодня имеются преподавательские кадры;

подготовка проекта экспериментальных программ по кино для педвузов и средних школ (с расчетом на различные возрастные группы школьников).

Совещание обратилось в Академию педагогических наук СССР с предложением осуществить необходимые меры по координации работ, связанных с использованием кино, телевидения и радио в системе народного образования.



Книга про Эйзенштейна

В. Шкловский

«Броненосец «Потемкин»

Этот фильм — величайшая удача советского кино. Любопытно проанализировать законы удачи: как она была подготовлена и как стала неизбежной.

Причина удачи прежде всего в режиссере. Режиссер обладал к моменту съемки новым политическим и художественным опытом.

Рядом с ним был великий кинооператор Эдуард Тиссэ, прежде работавший в военной хронике с Львом Кулешовым. Оператор умел снимать то, что есть, и то, что надо было увидеть за снятым фактом, явлением.

Тиссэ — оператор-стратег.

Он умел через случайность показать необходимость.

Директором картины был Я. Блиох. Один из комиссаров Первой Конной; организатор, умеющий принимать решения, хорошо видевший возможности человека, с которым работал.

Фабрику возглавлял М. Капчинский.

Капчинский начал с армии, дослужился до трех шпал на петличках, был председателем солдатского комитета, писал довольно плохие пьесы, потом стал директором Первой московской Госкинофабрики. Его я знал хорошо.

Кинофабрика помещалась на Житной улице в доме № 27 в двухэтажном здании: там работал Кулешов, там работали Эйзенштейн, начиная со «Стачки», Абрам Роом. В сценарном отделе работали И. Бабель, С. Третьяков, В. Перцов. Оборудование фабрики было плохое.

Хорошее оборудование было в людях.

По словам Капчинского, документация по «Броненосцу «Потемкину» выглядела так: скоросшиватель — в нем сценарий «1905 год» — несколько страничек на тонкой папиросной бумаге.

Две телеграммы из Севастополя, одна из Одессы, ответ кинофабрики, письмо Сергея Эйзенштейна на имя директора, приказ о награждении Эйзенштейна и Тиссэ за экономию средств по съемке: они получили маленькую денежную премию; приказ Бала-Доброва о наложении дисциплинарного взыскания на Капчинского за нарушение режима экономии.

Все.

Перейдем к сценарию.

На заседании Комиссии Президиума ЦИК СССР просматривали два сценария: сценарий Агаджановой-Шутко и сценарий Щеголева. Выбрали первый.

Сценарий невообразимо развернутый, идущий вдоль темы и потому тему не исчерпывающий.

В библиотеках принят обычай ставить печать на 17-й странице книги. Я не знаю, какой кусок постановочного сценария выбрать.

«Часть первая.

1. Голова орла-стервятника.

2. Два орла рвут в клочья мясо.

Продолжение. Начало см. «ИК», 1971, № 1—3.

3. Голова раненого.

4. Раненый в повозке. (В движении.)

5. Калека на самокатке, спасается из-под ног лошади».

Возьмем 17-й кадр. Неубранная рожь. 18-й кадр. Высыпаются на землю зерна из переспелых колосьев.

Всего этого снять нельзя, потому что нужно дать время зернам высыпаться.

Все это информация о том, что крестьяне взяты на войну, а урожай некому убрать, а война идет.

Но в то же время в большом сценарии есть искры будущей картины, например — калека на самокатке.

В общем с 94-го кадра по 135-й второй части дана заявка на «Броненосец «Потемкин». Местами она очень точна.

Например, уже разработан проход броненосца сквозь эскадру.

Мы видим чудо: сценария нет, но он осуществлен.

Приказ: снимать точно по сценарию.

Правильный приказ: нельзя же снимать без сценария.

7 июля 1925 года напечатана в «Киногазете» беседа с директором Первой Госкинофабрики М. Капчинским. Очень толковое выступление директора.

Обещания, данные директором, были выполнены. Но дадим цитату из статьи «1905 год»: «К разработке календарного плана и к подготовительным работам приступили 25 июня. Комиссия ЦИК СССР, учитывая весьма серьезную работу по созданию «1905 года», постановила предложить фабрике ставить этот фильм в течение одного года при непременном условии — к 20-му декабря 1925 г. дать из огромного сценарного материала определенное количество метража для демонстрации в дни 20-летия революции 1905 года. Это решение накладывает на нас обязательство построить соответствующим образом съемочный план.

Очевидно, начнем с крестьянской части. Будем снимать, вероятно, в Тамбовской губернии. Затем — флот и восстание. К работам готовимся достаточно серьезно. Конечно, никаких случайностей»*.

С. Эйзенштейн. 1925 год

Тут говорится о сценарии бесповоротно.

Успех был не случаен: удача завоевана на широком поле знаний.

В Немчиновке на верхнем этаже небольшой дачи жила Агаджанова-Шутко; внизу— Бабель.

Наезжал Казимир Малевич.

Сценарий диктовался, обсуждался, записывался. О съемках, как о деле решенном, писал матери Сергей Михайлович:

«[...] Ставлю картину «1905». На днях начинаю снимать. Июль — в деревне (окрестности Москвы — усадьбы — и Тамбовск[ая] губ.). Август, сентябрь (м[ожет] б[ыть], октябрь) на юге (Одесса и Севастополь). На эту картину отпущен год (сдать к августу 1926 года). Параллельно буду снимать «Беню Крика», сценарий Бабеля. (Помнишь, ты читала эти «Одесские рассказы» в «Лефе»?)» («Броненосец «Потемкин», стр. 26).

Есть у рыбаков понятие тройная уха: варят на берегу реки уху из ершей, ершей выбрасывают, в той же воде варят окуней — выбра-

* Сб. «Броненосец «Потемкин», М., «Искусство», 1969. стр. 52.

сывают, потом бросают красную рыбу, варят и с перцем едят на здоровье.

Хотели сварить двойную уху.

Сценарий «1905 год» писался недолго.

Материал собирался прилежно; то, что кажется импровизацией, появлялось в результате долгой работы.

М. М. Штраух вспоминает, что еще до поездки группы в Ленинград он собирал материал о революции 1905 года; М. Штраух посещал Ленинскую библиотеку: «Однажды я наткнулся во французском журнале «Иллюстрасьон» на интересный материал. На рисунке художником, очевидцем событий, был изображен расстрел на одесской лестнице. Удивившись оперативности западной журналистики, я показал рисунок Эйзенштейну» («Броненосец «Потемкин», стр. 61).

В разговоре со мной покойный Станислав Радзинский — одесский журналист того времени, автор выражения «железная пятерка» — говорил, что разговор о лестнице он услыхал в первый раз от Григория Александрова.

Во всяком случае, о лестнице в Одессе, как и о съемке инвалида, попадающего в разгон демонстрации, группа знала до поездки в Одессу.

Киноработа часто неожиданна.

Поехали в Ленинград. Там была стандартная плохая погода. Съемки шли.

Цитирую дневник Капчинского:

«9 сентября (если не изменила память) для съемок первого эпизода группа — Эйзенштейн, Александров, Штраух, Гоморов, Левшин, Антонов, оператор Левицкий со своим ассистентом Данашевским, администраторы Котов и Крюков выехали в Ленинград. Начали работать. Провели несколько съемочных дней и ночей, но пришлось резко затормозить. Небо безнадежно затянуло. Сентябрьские дожди. Ни на час перерыва. Как будто не очень его, дождя, и видно, но мокрый туман заполнил весь город».

Эйзенштейн написал в Москву, предлагая законсервировать постановку.

Съемки все же шли. Сняли эпизод железнодорожной забастовки, разыскали конки к прицепным вагончикам, которые ходили на Шлиссельбургское шоссе,— сняли. Поехали снимать эскадру в Кронштадт, но эскадра была на маневрах.

Штраух вспоминает: «Посмотрев на небо, затянутое тучами, он (Капчинский) сказал: «Это не дело. Поезжайте-ка в мою родную Одессу — там солнце вам еще послужит, за него я ручаюсь».

Экспедицию свернули в три дня и отправили в Одессу.

В Ленинграде успели снять мертвый город во тьме.

Невский, освещенный прожектором с башни Адмиралтейства.

Для Сергея Михайловича это было, может быть, воспоминанием о ночи «Маскарада». О ночи Февральской революции.

Напомню еще, что в то время искали кадр удивительный, так, например, в Москве успели снять забастовку гробовщиков.

Катафалк на экране, факельщики в образе забастовщиков — это было поразительно.

Может быть, это впечатление использовал Г. Александров в «Веселых ребятах».

Оператор Левицкий, превосходный художник, не поехал в Одессу. Его сменил Эдуард Тиссэ, который только что в Одессе, при солнце, отснял картину «Еврейское счастье».

Приехали в Одессу.

В тумане кричат пароходы. В тумане бродят по городу простаивающие киногруппы.

Сергей Михайлович, Эдуард Тиссэ плавали на лодке.

Смотрели на берег. У Тиссэ с собой киноаппарат.

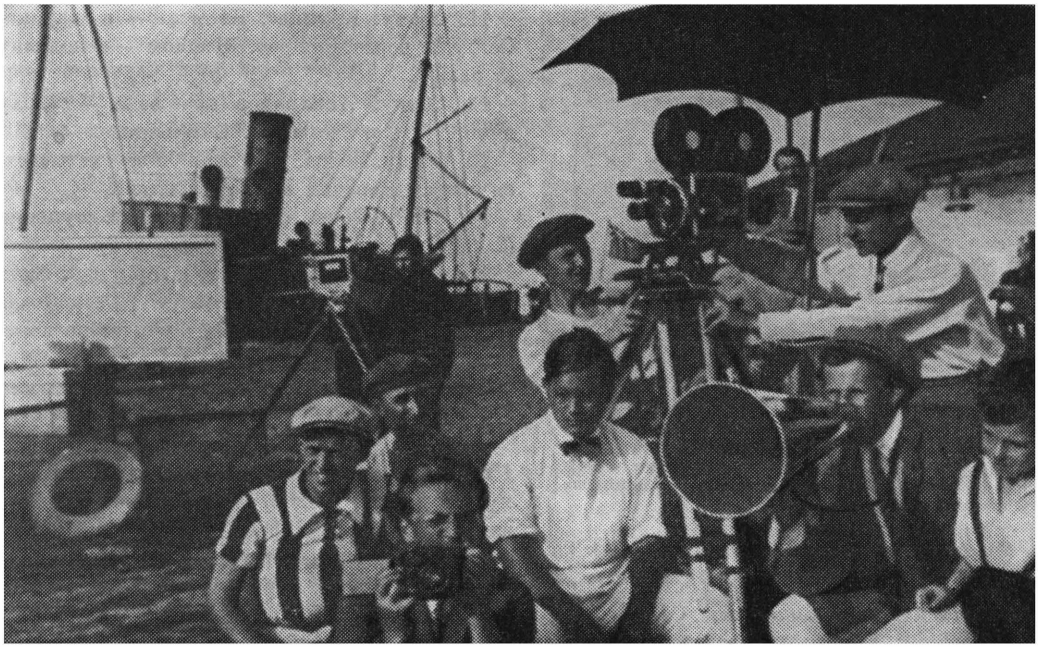
Эдуард снял густой туман, закрывавший город, еще не зная, как пригодится кусок.

Эйзенштейн рассказывал: «Растрепанную корпию тумана кое-где пронизывают редкие нити солнечных лучей. От этого у тумана образуются золотисто-розовые подпалины. И туман кажется теплым и живым.

Но вот и солнце задернулось вуалью облаков, как бы завидуя собственному отражению в море, покрытому лебяжьим пухом туманов...»

Все это снято лучше, чем рассказано.

Лодка плавала в разрывах тумана по морю, как по бескрайним садам цветущих яблонь.



Съемка эпизода «Траур по Ваку линчуку» в Одесском порту (сентябрь 1925 года)

Тиссэ снимал.

В тумане появились чайки.

Тиссэ снимал.

Казалось, что съемки ведутся, чтобы доказать невозможность съемки.

Происходило другое, происходило обновление материала, перекомпановка его, переосмысление.

На берегу сочувственно смеялись над Тиссэ.

Тут несколько слов про Эдуарда Тиссэ.

У рыцарей бывают оруженосцы, у героев Смоллетта и Диккенса — слуги. И обычно вторую линию дают на несходстве слуги с господином, немножко понижая трагедию господина. Вы все помните слугу Дон-Кихота, и слугу Дон-Жуана, и Савельича — слугу Гринева. Но бывают рыцари — друзья рыцарей. Они не только несут оружие, но и сражаются рядом с рыцарем, прикрывают его, понимая его задачу, сами подсказывают задачу, новые планы.

Таким был белокурый рыцарь, сильный, верный, добрый, свободный друг Эйзенштейна Эдуард Тиссэ.

В монтаже туманы обратились в рассвет, потому что нужно было показать, как открылось печально утро и открыло перед городом труп Вакулинчука, лежащего со свечою, с горящей свечою в руках.

Это была жалоба на жестокость.

Мертвый взывал.

Впоследствии писали, что чайки никогда не летают поутру, что этого не может быть. Ну что же, можно было написать, что рассеялся туман и люди увидели тело Вакулинчука, а главное — можно было ничего об этом не писать, потому что дело не в этом. Дело в том, чтобы внутренние законы художественного произведения своими средствами раскрывали сущность произведения, понятного для зрителя. Тогда он сам все, что надо, поймет и пропустит ошибки. Ведь когда он смеется или плачет над книгой, он же не видит букв, он только идет по буквенному строю к своей цели.

Кадр, снятый для фильма «1905 год»,— «Забастовка факельщиков»

Для съемок в Одессе не скоро остановились на лестнице как главном объекте. Съемка была очень трудной: участники массовок не были членами профсоюза, они могли не прийти на завтрашнюю съемку. А съемка была замечательная.

Записи съемки лестницы вел Штраух. В них мы узнаем уже лестницу. Есть уже коляска, но она не связана с площадками, не упомянут ребенок в коляске, но уже четко намечена мать с раненым сыном и сказано о том, что она идет вверх и что в кадре будут ноги солдат.

Многое не будет снято.

Вот одна из записей:

«Лестница». Второй день.

1. Сбоку. Ср[едний] план. Падение трех человек через корзины с цветами.

...4. Первый аппарат. Сверху. С большого станка сбоку. Женщина в корзине цветов.

...6. Снизу. Посреди лестницы идет вверх мать с сыном, видны ноги солдат.

7. Первый аппарат. Снизу. Коляска сверху летит одна среди убитых (много раз).

8. Второй аппарат. То же.

9. Снизу плашмя. Коляска натыкается на старика. Солдаты идут через аппарат.

10. То же. Коляска дыбом.

11. Сбоку. Крупнее. Коляска — в старика. Солдаты через аппарат. Штыком — в коляску (5 раз).

12. Сбоку. Аппарат в движении — сверху вниз. Мать и сын идут. Сын падает.

13. Сбоку. То же. Массовка бегом скатывается вниз. Шеренга солдат стреляет.

14. Сбоку. То же. Люди катятся по ступеням (2 раза).

15. Сбоку. То же. Снизу вверх идет мать с сыном. Залп. Они падают.

16. Сбоку. [...] Залп. Мать падает на колени.

Залп. Мать падает совсем» («Броненосец «Потемкин», стр. 67).

При чем тут цветы, появившиеся в кадрах 1 и 4? Видал эти кадры на пути их в монтажную корзину отходов. Неплохие кадры. Корзина с цветами. На фоне декоративной корзины рассыпались запутавшиеся волосы цветочницы, как волосы Горгоны. Это было интересно: волосы дыбом и розы в корзине. Это то, что тогда называлось эксцентрическим. Но это сравнительно реально, потому что цветы в Одессе продавались всюду, их держали в лунках с водою около мостовой, держали их в ведрах.

Цветочница попала под обстрел. Это записано в сценарии слишком нарядно.

Но не в этом было дело. Когда человек начинает снимать, если он талантлив, он идет к главному, к существенному, понемногу зачеркивая случайное, преходящее. Надо уметь выдумать, надо уметь отказаться от выдумки, идя к главному.

Город приветствует восставший броненосец. На броненосце уже поднято красное знамя. Я не ошибся — это не красный флаг, а красное знамя.

Знамя как капля крови, как луч красного солнца, проколовший облака.

Город мирно приветствует броненосец. Ялики подошли к броненосцу. А люди все идут и идут мимо Вакулинчука. И проносятся вместе с людьми клочья тумана.

И вот после этой спокойной сцены начинается трагедия лестницы. Люди на лестнице — мирные люди, не организованные: доб-

рые люди, люди мирного начала революции. На них наступает шагом, определенным размером ступеней лестницы, пехота.

Внизу их ждут казаки наперехват.

Пришла женщина с коляской, в которой лежит младенец, пришла женщина с мальчиком, пришли студент, учительница, инвалид: у каждого человека будет своя история в следующих кадрах картины.

Они сперва показываются мельком, потом показываются через много кадров второй раз.

Мы к ним привыкаем, мы приобретаем симпатии к ним. Затем видим гибель. Гибнут они по-разному.

Учительница хочет остановить расстрел: она как бы организует подобие делегации к наступающим карателям. Ей разбивает очки казак и выбивает глаз нагайкой.

Женщина с коляской ранена пулей в живот и случайно толкает коляску.

Начинается разрезанный на несколько все более трагичных кусков эпизод: все убыстряющееся движение коляски.

Грудной младенец катится к гибели.

У женщины с ребенком убивают сына, но она думает, что он ранен. Она обращается к солдатам страшно понятными словами:

— Слышите, не стреляйте! Моему мальчику очень плохо.

Она протягивает бездыханное тело сына.

За всеми этими отдельными эпизодами, как гибельный припев, идут тени наступающих солдат по гибельным ступеням.

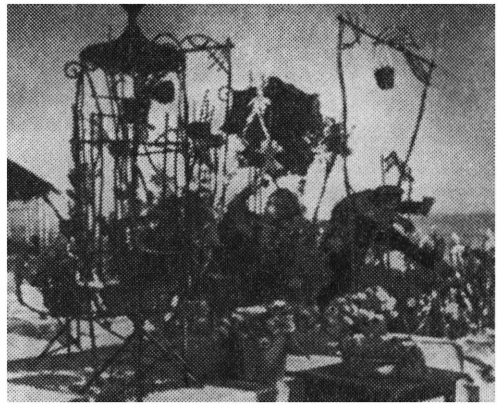
Это замечательная лестница, это новый кинематограф.

Какой-то скульптор сказал часто повторяемые всеми слова, что в каждом куске мрамора заключается статуя, только надо отбить лишние куски.

Сергей Михайлович записал сценарий и в записи нашел главное — выделил из него эпизод и в эпизоде увидел общее.

Потом отделил от эпизода лишнее, выделил главное, нашел причину восстания, понятную для всех, и поднял знамя, объединяющее новые судьбы людей.

Восставшие матросы бросают доктора за борт, но гибель его мы уже не видим, на тросах повисает пенсне. Это синекдоха, часть, взятая для обозначения целого. Тонущий человек вызывал в вас, может быть, чувство отомщенного зла, но и жалость тоже — висящее пенсне говорит, что этого человека нет и быть не должно. Эмоция очищена. Пенсне было виновато. Через его сложенные стекла врач не захотел увидеть червей.



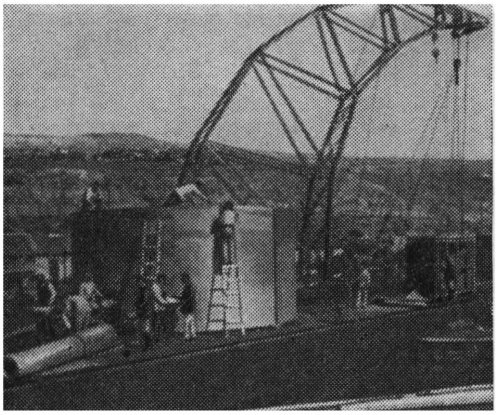
«Цветочные ряды у одесской лестницы» (кадр в фильм «Броненосец «Потемкин» не вошел)

Пенсне напоминает не о человеке, а о его преступлении. Синекдохи кино точны, как фотокадры, из которых смонтированы кинорешения.

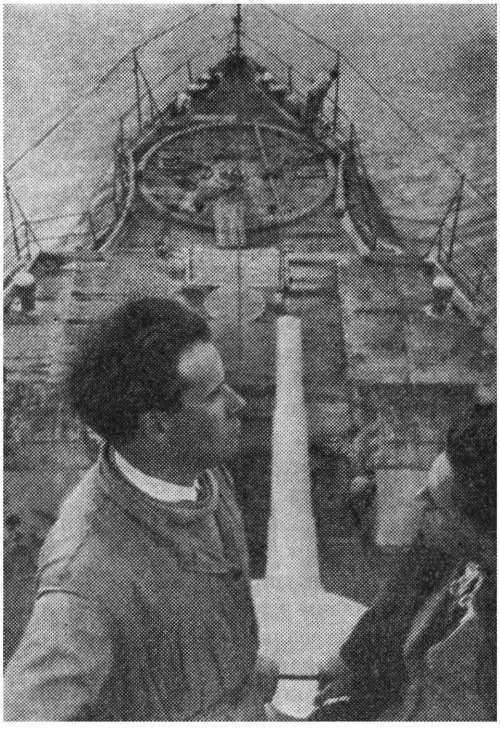
Сцена восстания найдена, очищена от случайностей. Она начата тихо, ссорой из-за борща. Люди едят хлеб с консервами и не хотят есть борщ из гнилого мяса. Покупают консервы. Но от них точно требуют, чтобы они съели этот борщ из гнилого мяса. Неправомерность требования очевидна.

Революция законна. Но она еще усилена, потому что за этим и за «лестницей» стоит 9 января в Петербурге.

Я был мальчиком в то время, когда на льду Невы была расстреляна толпа рабочих, идущих с жалобой к царю. Их вел поп Гапон — полупровокатор, полуобманщик. Но главное, толпу вела старая мысль о разумном царе, который должен же понять, что нельзя так обманывать и унижать людей.



Декорирование броненосца «Двенадцать апостолов» для съемок фильма «Броненосец «Потемкин»



С. Эйзенштейн и А. Левшин на броненосце «Двенадцать апостолов»

9 января стреляли войска, которые многими поколениями были приучены к повиновению. Ведь строй солдатский на войне не нужен. Даже в наполеоновских войнах, может быть, только несколько десятков раз сходились люди строй на строй. Строй — это была система подавления обычных эмоций и замена их выполнением приказания: видел в 1915 году на Марсовом поле, как мотоциклист из мотоциклетной роты, потеряв управление, врезался в шеренгу Преображенского полка, вышиб трех солдат из строя, как три доски из забора; строй не разбежался; это были вымуштрованные солдаты; им не скомандовали «разойтись».

Такой строй в войне не нужен. Но маршировка по улицам всех городов, подтягивание обучения во всех казармах, 250-летняя муштровка дали возможность царскому правительству приказывать стрелять артиллерии по декабристам, приказать стрелять пехоте по толпе, идущей к дворцу с прошениями, с мольбами о справедливости.

9 января хотели снять в Ленинграде. Снимали, и это не вышло. Искусство работает реальными заменами. «Лестница» выразила 9 января и многое другое.

Была революция 1905 года, храбрая, кровавая, раскинутая, могучая и растоптанная.

После войны 1914—1918 годов рухнула стройность русских полков и появился строй революции.

Как ответить на расстрел людей на лестнице?

Искусство не может показать невозможное осуществленным, как не может несправедливое сделать справедливым.

Но оно может в несправедливом показать элементы справедливости. Ту трещину в насилии, через которую прорывается справедливость.

Броненосец стрелял по берегу: в ответ вскакивали мраморные львы.

Лежали эти львы на лестнице Воронцовского дворца. Они и сейчас лежат, на них написано экскурсоводами — сам читал эту надпись: «Не имеют художественного значения». Это верно — это только хорошая ремесленная работа из белого мрамора. Одни львы лежат,

другие как будто пробуждаются, третьи ревут. Сергей Михайлович показал, как вскакивает мраморный лев, пробужденный выстрелом с «Потемкина».

Я не играю словами, он показал восстание правды, показал, что камни вопиют, дав удовлетворение зрителю. Стрельба произвела катарсис — очищение, подведение морального сальдо тому, что ты увидел и пережил.

Воронцовский дворец после лестницы начинается мраморным порталом, и на нем написано золотыми буквами по-арабски: «Богатство от бога». Вот здесь можно было бы написать: «Это не имеет сейчас никакого значения», как не имеет художественного значения сам Воронцовский дворец, который сзади сделан как дворец богатого лорда Шотландии в XVIII веке, а с лицевой стороны имеет арабскую надпись, а на лестнице имеет итальянских львов,— вот все это вместе не имеет художественного значения, и все это вместе не существует, потому что не все существующее разумно, потому что то, что не разумно,— существует, но разумно разрушается.

Разрушение — это и есть разум, вторгающийся в неразумное существование.

Броненосец не вызвал общего восстания. Но строй эскадры дал трещину.

Броненосец проходит через эскадру, и матросы его приветствуют. Они не могут восстать, они еще не умеют восставать, они не умеют подыматься по этой лестнице. Но они уже узнали правду восстания. И лента кончается как победа броненосца.

Я мог бы еще рассказать, как легко это было снято, как сам броненосец был заменен своим собратом — кораблем той же системы, носившим в старину название «Двенадцать апостолов».

Революционный броненосец был как бы в наказание разорен, обращен в утиль и лом.

Картина была снята и смонтирована в три месяца. Считается она лучшей картиной в мире уже много десятилетий. И я видал через много десятилетий в Риме людей, которые сидели и плакали на просмотре. Они говорили соседям: «Ведь я же фабрикант, почему я сочувствую этим людям, которые мне не сочувствуют?»

Так было и в других больших городах.

Так живет картина много десятилетий.

Искусству иногда удается разбить скорлупу человека и на время коснуться его сущности, его человеческого ядра.

Человек сумеет потом нарастить себе скорлупу.

Но само искусство может пережить время, которое его создало, потому что через сопоставление оно выявляет истинную сущность предмета, как бы превосходит время, находит абсолют правды и нравственности. И потому актер, играющий тоже актера из маленькой бродячей труппы, плачет, говоря о Гекубе, хотя —«что ему Гекуба»?...

Кто помнит, что она была матерью девятнадцати детей, которые все погибли, что она была рабыней, что она мстила и кончила жизнь, бросившись в море...

Имя звенит уже непонятным эхом. Звенит в противоречивых мифах и возрождается в трагедиях.

«Октябрь»

Достоевский предупреждает об опасности вещей. Золя описывает их победу

Федор Михайлович видал в 1862 году Европу глазами пророка, глазами игрока, глазами художника.

Он принимал самых близких только как людей, у которых надо просить денег на игру — просить часто и без надежды.

Перед ним лежит запретный, чужой, но понятный до конца мир.

Федор Михайлович хорошо узнал Запад. В 1863 году в журнале «Время» он описал впечатления о поездке за границу, совершенной годом раньше. За это время он посетил Германию, Францию, Италию, Швейцарию и Англию.

В статье, которую назвал первоначально «Зимние заметки о летних впечатлениях. Фельетон за все лето», Достоевский писал о Франции. Он говорил о том, что буржуазный француз больше всего любит вещи и гордость свою почитает в том, чтобы иметь как

можно больше вещей: «Накопить фортуну и иметь как можно больше вещей — это обратилось в самый главный кодекс нравственности, в катехизис парижанина... Теперь надо накопить денежки и завести как можно больше вещей, тогда и можно рассчитывать хоть на какое-нибудь уважение».

В той же главе VI, названной «Опыт о буржуа», Достоевский прибавляет, что без вещей «...даже на самоуважение нельзя иначе рассчитывать»*.

Существуют мужья, уже имеющие вещи. Но вот есть люди не женатые и бедные. Они — будущие мужья, будущие «брибри». «Брибри» ласковое название хотя, может быть, и обманываемого, но уважаемого мужа. Будущий «брибри» называется у Достоевского Гюставом. Гюстав бедён. Случайность предлагает ему миллионы: он наследует богатство Ротшильда.

«Но Гюстав гордо и презрительно отвергает миллионы. Зачем? Уж так нужно для красноречия».

А потом Гюстав берет миллион и становится сам «брибри».

Миллион Гюставу нужен для оборота. Оборот нужен для покупок. Покупки нужны для самоуважения.

Гюстав закрывает иногда все горизонты писателю.

Федор Михайлович играет в рулетку. Создает систему игры.

Он хочет отыграться от Гюстава, не видя другой дороги к победе.

Гюстав торгует усиленно, экономит, разоряется, снова поправляется. Но большие наследства встречаются часто только в романах.

В жизни Гюстав становится приказчиком; надеется стать мужем хозяйки.

На Гюстава наступает универсальный магазин: разоряется лавочка.

Возникают здания, похожие на дворцы и храмы.

Храмы вещей.

Появляются новые индустрии. Вещи пестреют, умножаются, они затопляют город, затемняют и заменяют искусство. Они ежечасны.

Проходят десятилетия.

Умный, умеющий видеть, смелый, честный Золя пытается оправдать торжество вещей.

Эмиль Золя опубликовал роман «Дамское счастье» в виде фельетонов в 1882 году. Это почти поэма о создании крупнейшего универсального магазина. Он описан как дворец Шехерезады. Одно описание фасада занимает целую страницу 14-й главы, нет, две страницы. Полиция сдерживает людей перед магазином:

«Вдали простирался Париж, но Париж уменьшенный, как бы обглоданный этим чудовищем: дома, стоявшие рядом с ним, смотрели жалкими хижинами, а дальше лишь невнятно намечался лес дымовых труб; даже памятники архитектуры и те почти совсем растаяли — налево двумя штрихами был намечен собор Парижской богоматери, справа небольшая дуга обозначала Дом инвалидов, а на заднем плане приютился сконфуженный, никому не нужный Пантеон величиною с горошину».

Небо только фон для этого несколько иронически данного великолепия. Здесь торгуют бельем. Белье сверкает белизной, галереи с бельем «...похожи на далекий северный край, страну снегов, на бескрайнюю степь, где на громаде ледников снуют озаренные солнцем горностаи».

Триумф распродажи занимает всю последнюю главу. Она переполнена именами существительными. Вещь дефилирует перед нами. Это карнавал вещей. Но они не шутят — они продаются, они ослепляют толпу дам. Но главный хозяин, господин Муре, влюблен в скромную продавщицу Денизу.

Она очень порядочна и воспитывает братьев. День распродажи кончается. Кассир Ломм несет с двумя рассыльными миллион 247 франков 95 сантимов.

Они идут по лестницам, залам, по воздушному мостику, несут миллион, как бога, мимо приказчиков, миллион кладут на стол, как на жертвенник. Муре не обращает внимания на миллион с чем-то. Пускай золото течет и чуть не опрокидывает чернильницу.

* Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в десяти томах, М., ГИХЛ, т. 4, 1956, стр. 102.

«Октябрь». Рабочий момент

Я не пишу пародии — я цитирую отрывок из романа, предсказанного Достоевским за двадцать лет.

Золя видел поток вещей, видел одуревших покупателей, спускающихся вниз, сквозь стада горностаев и «турнюров» — дорогих и дешевых. Достоевский за два десятилетия раньше возвестил о начале безумия потребительского века.

Прижатый к стене бывший человек — теперь покупатель; бывший искатель приключений — теперь обыватель, ждущий жену; она ходит по галереям универмага.

Брибри устало ждет жену и картонку с вещами. Идет всемирный потоп вещей; они смывают разнообразие мира. Архитектура задавлена галантереей. Она поднимается на цыпочках, но тщетно — она уже сама галантерея.

Дениза хочет уехать. Она — Гюстав, презирающая миллион.

Точность предсказания Достоевского максимальна.

Трехтысячная армия служащих шумит где-то внизу, нелепый миллион без любви лежит на столе. Муре, за двадцать лет предсказанный Достоевским, в отчаянии. Дениза говорит, что она его любит, но уезжает: «Муре бессознательно присел на стол, на рассыпанный там миллион, которого он больше не замечал». Он не выпускает Денизу из объятий. Он говорит о своей любви.

Она уедет от сплетен и вернется в Париж уже хозяйкой.

Еще прекраснее было бы сделать из стола, на котором рассыпан миллион, брачную постель. Но не надо торопиться. Подвенечное платье, белье, простыни — миллион вещей, годных для употребления, ждут своих потребителей; три тысячи служащих перебирают вещи, созданные для дамского счастья.

«Октябрь» — лента о конце вещей, о другом мире и в то же время он выражает старый мир через его вещи.

«Октябрь уж наступил...»

Больше всех имен и чаще всего упоминает Эйзенштейн имя Золя.

Золя вещен. Конкретен. Его романы кадрово-конкретны. Его вещи заманчиво страшны. Его люди достоверны, как предметы.

Эйзенштейн видит театр как вещь, как костюм, как смену интерьеров.

Он любит книги и революцию.

Он знает злобу вещей: квартир, обстановки, подушечек, икон, могил, памятников.

Он увидал в Зимнем дворце не только квартиру царя, но и дом такого покупателя, который мог все купить.

Он увидал в Керенском — Муре и Гюстава — их жадного, незаконнорожденного наследника.

Временное правительство было правительством старого времени, старого засилия вещей.

Зимний дворец у Эйзенштейна дается, как огромный склад обессмысленных, потерявших старого хозяина вещей.

Вещи сдвинуты, и получились странные комбинации из икон и статуй, подымающих подолы мраморных одежд около биде.

По лестнице сопровождаемый двумя адъютантами, похожими на приказчиков, подымается Керенский — вылитый господин Муре. Он завладел складом, вопящим о славе вещей.

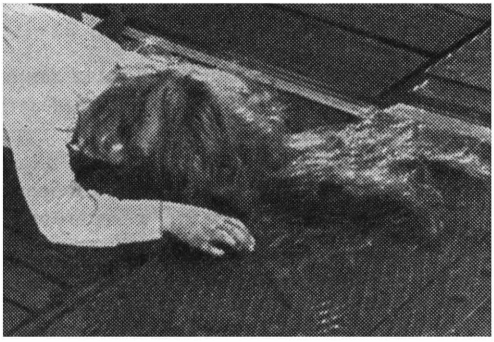
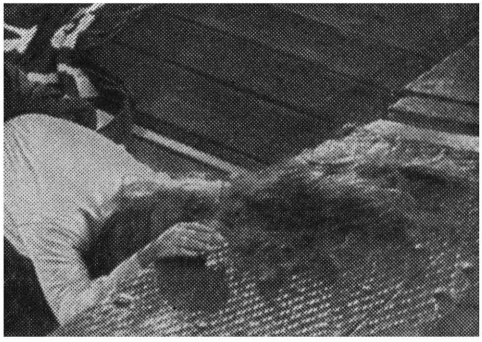
Подъем приветствуется барочными статуями. Керенский раскрыт через статуэтку Бонапарта. Таким же способом тот противопоставлен Керенскому.

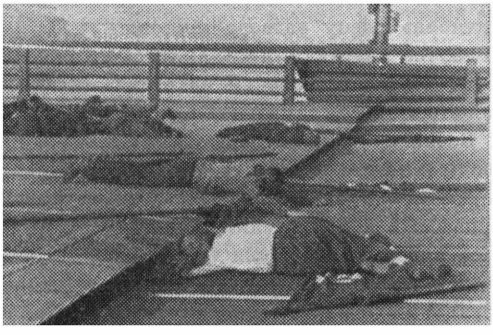
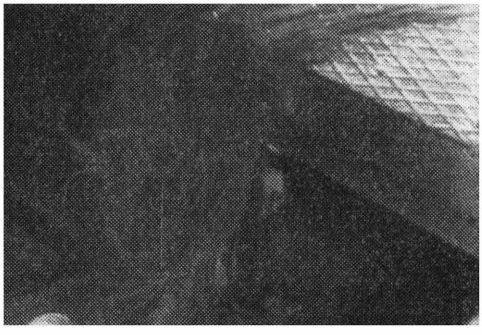
Столкновение Керенского с Корниловым иронически упрощено, как столкновение двух одинаковых статуэток псевдонаполеонов. Но люди не только объявлены вещами — показана как бы злоба вещей, их бесчисленность, показано общество потребления.

Подъем бесконечно повторен; он похож на прохождение стовагонного поезда.

Дворец Николая II кроме парадных малахитовых зал, и парчи, и колонн содержал комнаты с мягкой мебелью, обитой глянцевым английским ситцем; дрезденский фарфор, фотографии, образа. Это была сверхбуржуазная квартира викторианской эпохи.

Подымается Керенский по лестнице с видом усталого победителя.

«Октябрь». Фрагменты эпизода «Разведение мостов»

На царском троне. Эйзенштейн на съемках фильма «Октябрь»

Подъем перебивается надписями.

Надписи состоят из одних имен существительных — из нарастающих чинов и званий человека.

Он подымается почти до неба, столь долгим кажется этот подъем. Потом пожимает руки лакеям. Он демократ, как Муре, но он и кукла.

Муре и Керенский как будто далеко стоят друг от друга, но они оба считают себя победителями вещей. Путь, по которому они ведут людей, двери, к которым они подходят, только нарисованы на стене.

У Муре тоже нет дыхания, хотя удачу ему дали.

Нет дороги для людей, которые поклоняются псевдогероям, так торжественно подымающимся по широким, удобным ступеням почета.

Победа народа в «Октябре»— это не только взятие Зимнего штурмом.

Фактически ворота Зимнего не были закрыты и через них не надо было перелезать.

Но перелезание через ворота дало показ окончательного преодоления не только царизма, но и царства вещей. На воротах изображены орлы и короны. Люди, лезшие через ворота, пользовались геральдическими украшениями, как ступенями, которые они попирали ногами. Это хорошо придумано, это выразительно.

Но как дать образ Ленина? Ленина, который непрерывен, который решает, обобщает, который есть сила, осознающая эпоху, смену эпох? Ленин был заменен типажом — рабочим Никандровым, человеком, очень похожим на Ленина. Но типаж мог только позировать, появляться на фоне толпы как центр вдохновения восстания, но не мог мыслить.

Съемки «Октября» иногда продолжались по сорок часов.

Съемки на улицах, на набережных.

Разрушался и вновь воздвигался колосс памятника Александру III. Дрожали от выстрелов «Авроры» люстры дворцов.

Я приходил к Эйзенштейну в Гнездниковский переулок; видел колонны, сложенные из коробок. В каждой коробке тысячи стыков, тысячи переосмыслений. Это был новый мир, уже существующий, но сюжетно еще не смонтированный, не решенный.

Всего было снято 49 000 метров пленки. Отобрать надо было 2000.

Сергей Михайлович был весел, уверен. Он говорил: «Лестницу я уже снял» (он говорил про лестницу в «Броненосце «Потемкине»).

Сергей Михайлович считал «лестницей» «Октября» сцену развода мостов.

Рабочие кварталы протянулись по берегам Невы. Основной рабочий квартал — Выборгская сторона с примыкающими к ней заводами Васильевского острова. Но есть фабрики, заводы и на том берегу, где находится Зимний дворец. Они протянулись вдоль Петербургского шоссе. 9 января великий князь Владимир велел поднять мосты для того, чтобы не пропустить рабочих к Зимнему дворцу. Но они переходили по льду. Против Временного правительства было само время. Время керенщины

кончилось. Противники были кругом. Защитников не было. Город был на стороне большевиков.

Сергей Михайлович показал, и показал превосходно, как подымают пролет Дворцового моста. Движение моста начинается сперва очень медленно, с шевеления. Лежит на мосту убитая женщина: ее белокурые волосы легли на самый стык разводящей части. Рядом лежит убитая лошадь, запряженная в пролетку.

Сперва начинают шевелиться волосы. Мост подымается. Вот он уже показал свой железный под. Упряжка как бы разломилась: коляска оказалась на одной стороне, а лошадь, как противовес, висит на внутренней стороне моста. Наконец лошадь упала, выскользнула из хомута, и пролетка быстро покатилась вниз.

Мосты в картине разведены превосходно.

Эйзенштейн продолжает: «Не случайно схваченный на рассвете силуэт разведенного моста разветвляется в систему образов, поднимается до символа двух протянутых друг к другу в крепком пожатии рук и входит структурным каркасом в построение целого фильма».

Но дело не только в мостах, хотя мосты очень фотогеничны, и в данном случае Сергей Михайлович дал очень подробный анализ их железного поведения.

Он любил мосты как инженер и художник.

Мост в картине около банка.

Маленький уютный мост над узкой речкой. Мост дёржат уютные, почти игрушечные крылатые львы.

Через этот мост переходят приверженцы правительства — слабые, ненужные.

Тема мостов на этом кончается.

Но в судьбе Зимнего дворца, в истории его взятия мост не играет никакой роли. За мостом в фильме нет людей, которые стремятся помочь штурму или защитить Временное правительство.

Мост остается аттракционом, который работает сам по себе, не раскрывая ни сущности штурма, ни сущности дворца.

Вьюга вещей, ощущение тяжести от их количества для современного зрителя весомее, чем для того зрителя, который увидал картину первым.

«Октябрь». Кадр из фильма

Героическая съемка продолжалась шесть бессонных месяцев, съемочная группа спала около памятников, спала на лафетах и на полу Совкино в Большом Гнездниковском переулке.

Расходились после просмотра, громко разговаривая, споря, отрицая. Всеволод Пудовкин обогнал меня и сказал:

«Как бы я хотел иметь когда-нибудь неудачу такой силы. С этого дня все мы будем работать иначе».

Тут слово «иначе» обозначало иное осмысление вещей.

Эйзенштейн писал о «неравнодушной природе».

Он вел борьбу с равнодушием вещей.

«Октябрь» — это картина о революции, о необходимости революции не только русской. Это тоска человека по освобождению, по небу, простору мысли. Забавные игрушки,

разнообразные часы, боги всех видов населяют тысячи комнат.

С удивлением все это видят солдаты, вошедшие в царский дом.

Мужичий царь Пугачев под Оренбургом жил в избе, но велел ее изнутри оклеить золотой бумагой; предметы крестьянского обихода он не выкинул, потому что они были ему нужны; их мало, все нужны в быту. И вот он позолотил стены.

Вещи — не только вещи. Они претендуют на то, чтобы стать стоимостью человека, характеризовать его качество. Человек меняет один автомобиль на другой для того, чтобы уверить себя и других в своей значительности.

Он пленник инерции, жадности и подражания. Вещи нужны ему не сами по себе — они нужны не более, чем Ивану Ивановичу в повести Гоголя нужно ружье Ивана Никифоровича.

Дело идет о борьбе с пустотой жизни.

Через много лет в Алма-Ате Эйзенштейн предостерегающе записал картину обезьяньего поведения.

Обезьяна любит разнообразие: она берет одну вещь, не досмотрев, бросает ее для другой.

Люди бегут от однообразия, становясь туристами.

Но там они находят уже забежавшую вперед культуру разнообразных открыток.

Везде они видят те же стада покупателей, те же вещи и те же огромные здания, сменившие слишком человечную архитектуру Парижа, Лондона, Рима.

Муре всюду.

Горе спокойным. Горе равнодушным.

Горе устроенным.

Идет Октябрь!

Изменяется генеральная линия.

Марк Твен говорил, что пока пишется одна книга, наполняется резервуар для другой книги. Она обдумывается как бы бессознательно. Марк Твен накапливал материал для «Гекльберри Финна» около десяти лет. Это хорошо. Это правильно. Но жизнь идет не с одинаковой скоростью: имеет разные наполнения. Даже дерево по-разному растет: сейчас введен метод датировки деревянных зданий по годовым кольцам, видным на срезе дерева. Мы можем с точностью до одного года установить, когда были срублены деревья, из которых в IX веке строили в Великом Новгороде мостовые.

Оказывается, что годовые кольца не равны.

Двадцатые годы давали очень крупные кольца. Это время сгущенного творчества.

«Генеральная линия»

О причинах ссоры Каина с Авелем

Каин был хлебопашцем, вероятно, ему приходилось обрабатывать землю мотыгой. Это тяжелый труд.

Авель был скотоводом, он пас овец.

Обращаясь к богу, Каин положил на жертвенник хлеб и плоды, Авель был рядом и на свой жертвенник положил зарезанную овцу. Огонь пошел с неба на жертву Авеля, и это было признаком благосклонности.

Жертвой Каина бог пренебрег.

Люди, которые создавали этот миф — евреи времени создания книги «Бытия»,— сами были скотоводы.

Земледельцев Мессопотамии они презирали.

Скотоводам нужны дороги для прогона стад, а тут какие-то Каины расковыряли луга и не пускают скот через посевы.

В «Шахнаме» Фирдоуси рассказывается о борьбе Ирана с Тураном, о борьбе землепашцев, работающих на орошенных полях, со скотоводами.

Сейчас города растут, а количество людей, занятых непосредственно земледелием, уменьшается. Изменяется отношение человека к миру, характер труда. Эти изменения необратимы.

В древних землях Италии пустеют деревни; на поля крестьяне приезжают из городов на автомобилях.

Машина не все может сделать на поле, но она сокращает количество людей, которые нужны на поле. Крестьяне сменяются сельскохозяйственными рабочими-сезонниками.

Будем благодарными собаке, овце, коню, быку. Они недаром занимали место на полях.

В степях когда-то ходили дикие овцы; пастух пошел за овцами. Овцы и собака — самые древние слуги человека.

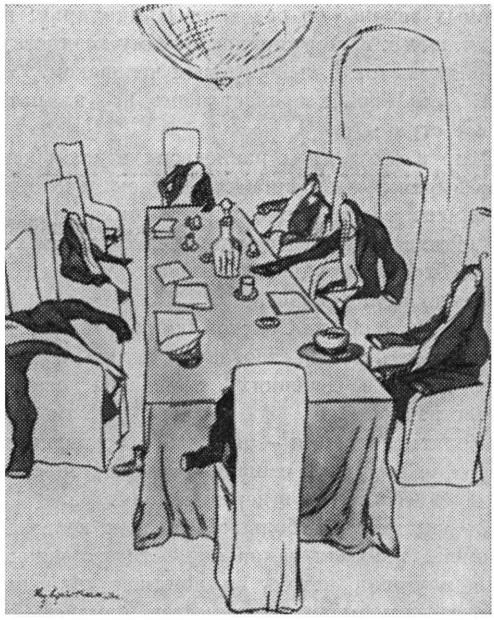
Приход машин на поля неизбежен, но он создает великое переселение народов и новую заботу о земле, которую нужно по-новому холить и удобрять, потому что исконные отношения между травой и животным, которое ее пожирает, возвращая ей в виде навоза удобрение, сейчас прерваны и должны быть восстановлены как-то по-новому.

Тот мир, в котором мы живем, мир новый. Если человечество не будет вести себя в нем организованно и будет только сдирать с земли шкуру, то оно рискует погибнуть и без атомной бомбы.

Надо сосватать нового человека с землей.

Такыры — глинистые пустыни Средней Азии — следы ошибок человечества, следы неправильных поливок, засоления почвы. Движение песков, барханы — след неверного хозяйствования. Нельзя даже сказать, что тут было неверного, потому что человечество делало то, что могло, но, вероятно, не то, что было необходимо.

Песок можно смешать с почвой такыров. Можно и надо восстановить плодородие земли. Надо беречь океаны и внутренние моря, надо помнить, что когда мы преграждаем течение рек, то за плотинами ложится на дно водохранилища ил.



«Временное правительство в фильме «Октябрь». Рисунок, подаренный Эйзенштейну Кукрыниксами

Столкновения старого с новым многократны

Мы давняя земледельческая страна. Дмитрий Менделеев, великий наш ученый, на самом перепаде веков писал по материалам переписи населения 1897 года в книге «К познанию России»:

«Земледельческо-сельскохозяйственная деятельность людей, составляя великий успех начального состояния человеческого общества, при его развитии, определяемом прежде всего умножением народонаселения (см. мои «Заветные мысли»), непременно должна с течением времени падать в своем большом значении не потому только, что на всех земли становится недостаточно и труда на землю становится все меньше надобным, но и потому, что поприще других видов промышленности (горной, ремесленной, фабрично-заводской, торговой, профессиональной, служебной и многих других видов) неограниченно велико для трудового заработка на пользу, спрос и потребу общую, что отвечает (а не противоречит) врожденному людям стремлению к ничем — кроме личной воли или разве увлечений — не ограниченному размножению. Люди понемногу инстинктивно поняли, что для них когда-нибудь придет — через развитие других видов промышленности и городской деятельности — время освобождения от земельной зависимости, неизбежной для животных, как и для растений, что когда-нибудь, помимо этих последних сумеют и уловить солнечную энергию и получить — на заводах и фабриках — питательные вещества».

Менделеев говорил об освоении наших се-

верных земель, об освоении Приполярья; не зная, шел к новому коллективному хозяйству, потому что он был передовым человеком.

Но эта борьба пройдет через все климаты и все страны.

Мир в его старом равновесии невозможен. Это выражено и в процессе коллективизации, в замене труда одного крестьянина, одного хозяйства трудом объединенного крестьянства. Это был труднейший процесс, почти геологический переворот.

Лев Николаевич Толстой боялся, что когда изменится крестьянство, когда люди перестанут жить в деревнях, изменятся основы нравственности.

Коллективизация — результат осознанного решения изменить отношения между городом и деревней, ввести в деревню трактора.

Эйзенштейн как большой человек великого времени понимал закономерности его движения, и именно потому он понимал движение искусства и мыслил в искусстве, изменяя его законы, обогащая формулы мышления, те структуры, которыми художник должен был выражать новые взаимоотношения.

Иногда ему казалось, что только рабочий может передать поведение рабочего, что нельзя и не надо пытаться «сыграть» крестьянина. Его надо «смонтировать» — собрать из реальных, но выбранных состояний.

Это неверно; уже в самые древние эпохи в развитии искусства человек уже знал грим (раскраску или татуировку).

Мы, люди начала века,— я говорю о людях, которые родились в одном веке и перешли в другой,— люди первых поколений советских граждан, переживали глубочайшие изменения отношений и понимали больнее своих предшественников всеобщность изменения отношений и необходимость порожденной этими изменениями боли.

Все может быть исправлено и будет исправлено общим знанием и общим подвигом человечества. Вот почему Сергей Михайлович в 1926 году сперва написал статью «Пять эпох», потом начал, уточняя область изменений, работать над сценарием «Генеральная линия».

«Генеральная линия» слабее «Броненосца» по умению заинтересовать зрителя. Она не охватывает жизнь во всей исторической полноте и сложности.

Заметно напряжение, с каким Эйзенштейн в этой картине обыденную жизнь осознает как историческую, тем не менее, работа нова. Она необходимая конструкция для будущего.

Сергей Михайлович поехал в деревню; увидал распад старого хозяйства. Для него материал был новым.

Человек через искусство видит жизнь. Искусству он часто не доверяет, потому что в своем обыденном существовании не видит жизни.

Ему некогда, он к ней слишком привык, она для него уже расфасовка.

Продолжалось распадение бедняцких хозяйств. При разделе все делилось «пополам». Правило это проводилось с маниакальной последовательностью. Бедные избы пилились пополам: получалось два огрызка — оба без боковых стенок.

Режиссер заснял такой раздел и пилку старых бревен из разобранной при разделе избы. Снимку не верили. Думали, что это эксцентриада.

Опытнейший мелиоратор Андрей Платонов мне подтвердил, что он сам видел такие разделы.

Старое дошло до озлобленного и слепого саморазоблачения; оно стало во многих своих чертах фантастичным.

В «Генеральной линии» актеры были заменены типажами — людьми, от природы как бы предназначенными для строго определенной роли.

Роли кулака и учителя были показаны типажно; в них просматривается аттракцион, социально переосмысленный.

Кулак умер от болезни сердца, учитель умер от туберкулеза.

Это не действующие люди — это люди, выпадающие из обычной жизни, как аттракционы.

Эйзенштейн заострил реальные противоречия, показывая деревню на пределе, на распаде и вырождении старого. Главная героиня

ленты Марфа Лапкина в исступлении кричит, швыряя соху:

«Нельзя! Нельзя так жить!»

Марфа Лапкина в картине окружена уважением. Она с ролью справилась. Ее на экране тогда недооценили. Она верила в то, что делает, потому что это была правда.

Новое было необходимым, оно было выстрадано. Народу предстояло встретиться с «ангелом перемены» так, как в стихотворении Пушкина «Пророк» измученный человек встретился с «шестикрылым серафимом». Превращение человека в пророка у Пушкина дано как краткая, многоступенчатая трагедия: изменяются слух, зрение и сердце.

Превращение крестьянина, имевшего свою выделенную полосу, свою корову, лошадь, в колхозника — это был по необходимости мучительный процесс.

В сценарии «Генеральная линия» он показан. В досъемках картина была обогащена прозрением будущего, но сопротивление старого было уменьшено, и картина стала менее эмоциональной, а главное — менее историчной и правдивой.

Власть земли, про которую писал Глеб Успенский, и власть тьмы, о которой так гениально писал Толстой,— все это еще реально существовало.

Но уже намечались пути коллективизации. Коллективизация через развитие кооперативного хозяйства, через создание обычных товариществ, путем объединения людей вокруг сепаратора. И генеральная линия — со сплошной коллективизацией.

Второй путь — абсолютно реален, но и ему надо, как и в трагедии, время для реализации.

Иначе наступает головокружение от успехов.

Сценарий «Генеральная линия» был начат в мае 1926 года. Договор на сценарий заключен в сентябре. В ноябре Эйзенштейн производил в Ростове-на-Дону съемки картины и продолжил их в декабре на Северном Кавказе.

Когда сценарий был начат, это был сценарий о сравнительно медленной коллективизации.

Б. Пастернак, С. Эйзенштейн, О. Третьякова, Л. Брик, В. Маяковский (слева направо)

В основе сценария рассматривалась история крестьянки Марфы Лапкиной, женщины некрасивой, дошедшей почти до гибели в прежней жизни и медленно выбирающейся со дна отчаяния.

Сценарий был многомотивен. Говорилось в нем и о том, что надо улучшить скот. Это можно сделать при помощи обобществленного хозяйства, покупая породистых быков для случных пунктов.

О многом в сценарии Эйзенштейна и Г. Александрова было рассказано, как в поэме.

Надо создать бычное хозяйство. Надо облагородить корову.

Эти встречи быка с коровой были даны как свадьба, которая обыкновенно сопровождалась в народе шутками очень нескромными.

Потом первого быка отравили — умерла первая надежда. Но живы телята.

Одновременно пришел сепаратор.

Э. Тиссэ и С. Эйзенштейн на съемках «Генеральной линии»

Задуманный сценарий выражал определенную реальность и мог бы превратиться в картину.

Он был построен, как фиксация пробуждения отдельных людей, как закрепление ступеней их самосознания. Может быть, поэтому он снят обостренным методом беспереходной игры.

О том, как создавалась «Генеральная линия»

Напоминание о том, что от успехов голова не должна кружиться, пришло не сразу. Убыстрение развития порождает великие надежды.

Искусство торопливо, оно жаждет золотого века, оно тоскует о золотом веке. Оно видит этот золотой век, работает на него так, как это делают революционеры. Реальность мечты отразилась в съемках «Генеральной линии».

«Генеральная линия» пережила много стадий в своем сотворении. Она не следовала, как тень, за тем процессом, который совершался в стране. Это не прямое отражение, а выражение того, что происходило в стране.

В работу над «Генеральной линией» вошел архитектор Андрей Буров, ныне покойный, доктор технических наук, изобретатель, автор книг по архитектуре, автор многих зданий. Он был одним из создателей сборного бетона, формовал крупные бетонные блоки, хотел получить их сразу с определенной структурой и как будто случайно ввел в бетон стеклянное волокно, стеклянную вату — это давало особую мраморность деталям; потом он исследовал детали на разрыв и на давление, исследовал этот декоративный материал. Оказалось, что тот обладает повышенной прочностью. Тогда он попробовал связывать стеклянное волокно со смолами и получил материалы, которые годились даже для сборки самолетов.

Осознание материалов, переосмысление их — это часть поступательного движения человеческой жизни. Человечество пересоздает материалы, из которых строит свою жизнь, оно как бы поэтизирует их, оно как бы изменяет эпитеты, прилагаемые к материалам.

Интеллектуальный монтаж существовал не только в понимании Эйзенштейна. Он существует в нашей жизни, очень трудной, многократно нами переосмысляемой. Андрей Буров увлекся физикой, создал свой институт в старой церкви, просушив ее инфракрасными лучами, он вымостил двор плитами камня, соединил камень решеткой зеленой поросли.

Для Эйзенштейна он создал декорации будущих колхозов.

Я помню большое здание, которое было проткнуто деревом, дерево не срубили, оно охватывалось полукруглым легким балконом. «Для чего так?»— спросил руководитель съемки. «Мы все шутники»,— ответил Андрей Буров. Так когда-то ответил церковному цензору Веронезе, оправдываясь в композиции картины «Брак в Кане Галилейской». Он говорил, что художники, как и сумасшедшие, должны обладать некоторой свободой и что поэтому он имеет право на первом плане дать римского воина, у которого пошла носом кровь: художнику в этом месте было необходимо красное пятно. То, что говорил художник, было шуткой. Искусство граничит не с безумием, оно граничит через шутку с изобретением, оно революционно, его шутки часто оборачиваются пророчеством.

Но какая веселая картина была лента «Старое и новое» — в новых своих кусках! Стада свиней переправлялись через реки, текло мо-

локо, подымались хлеба, шел пир на весь мир. Масленица — это не только сезонный праздник, это не только карнавал, как об этом говорит в своих хороших книгах Бахтин. Праздники уборки винограда в Греции, осенние праздники уборки урожая в Европе, забой скота, изобилие колбас, окороков, вина, вынужденно ускоренное (не было холодильников) истребление этих запасов порождали шутки. Изобилие кормило искусство, питало дерзость, насмешку.

Для нового материала, введенного в картину, годилась новая форма, которая уже намечалась в монтаже.

Я расскажу вещь, которую, кроме меня, может помнить только Григорий Александров.

В те далекие времена кинофабрики снабжались деньгами через банки и должны были отчитываться непосредственно перед банками в продукции, получать новые деньги по мере выполнения плана. Однажды работа над «Генеральной линией» задержалась. Я говорю «однажды» потому, что Сергей Михайлович работал стремительно и экономно, он ставил рекорды скорости съемки, умел поспевать к сроку так, как великие писатели умели сдавать рукописи к сроку, к выходу журнала. «Броненосец «Потемкин», включая монтаж, снят в три месяца. Это сроки небывалые. Восторг перед работой, опьянение работой, изобилие ее дает щедрые плоды.

Надо было оправдать картину перед банком. Мы знали, что приедут люди из банка, экономисты, бухгалтеры, будут все учитывать, потребуют, чтобы им показали документы — это сделают директора картины.

Картина была не готова. Тогда Эйзенштейн из множества кусков составил, я бы сказал, карнавальную картину об изобилии. Бык покрывал корову, рождались телята; молоко лилось реками, превращалось в масло; плыли, покрывая воду треугольными головами, стада свиней; шли овцы, и все это перебивалось статуэтками свиньи с чернильного прибора Сергея Михайловича, и эта свинья посылала всем фарфоровые поцелуи. Это было очень красиво, очень убедительно, потому что труд — это не только страда, но труд — это еще и страсть.

Ле Корбюзье, С. Эйзенштейн, А. Буров

Деньги из банка тогда на съемку получили.

Через несколько дней Сергей Михайлович сказал мне, пришедшему на студию: «Давайте посмотрим еще раз картину». Нам ответили: «Куски уже размонтированы».

Мы не всегда знаем, где побеждаем. Иногда переходный момент, задержка в процессе, создает новый материал. Так был найден чугун при изготовлении железа. До этого железо получалось прямым путем из руды.

Но чугун, его литье — это было новое качество материала, которое прежде считалось браком. Мы и сейчас говорим «чушка чугуна».

Мы создаем и будем создавать киноленты о судьбах людей. Но судьбы людей зависят от судеб страны. Они имеют, как говорил Толстой, роевое значение. Пчелиный рой имеет свою общую судьбу, ему нужны даже трутни, он весь живет одной жизнью, хотя каждая пчела отдельно и по-своему танцует — мы знаем теперь о танцах пчел, — показывая направление полета к цветам для своих товарищей. Не просто стадом, а новым образованием, новым строем, со своеобразным звуком, своеобразным скрежетом, электрическим зарядом идет стадо рыб.

Лента, показанная для отчета бухгалтерии, была, возможно, лентой будущего. В ней взаимоотношения были основаны на законах ин-

теллектуального монтажа, смысловых узлов, единой темы изобилия. Она была прекрасна как хорошая газета, в которой в разных сообщениях с мест и в происшествиях, и в фельетонах, и в юбилейных приветствиях, и в сообщениях о смертях зафиксирован день человечества, широкий день, широкие взаимоотношения как будто не знающих друг друга людей. Газета, если она хорошо составлена, художественное произведение, она преодолевает отчуждение людей друг от друга, помогает нам знать друг о друге, идти вместе.

Мы будем много раз в истории человечества возвращаться к первым кинолентам советского искусства. Мы вернемся и заново переживем удачи Эйзенштейна, Вертова, Пудовкина и многих товарищей, которых мы сейчас не помним, но которых мы видели. Они вошли в наше сознание, в многоголосый хор разнонациональных кинолент нашего Союза.

О бесперехóдной игре

Сергей Михайлович многократно осматривал то, что им было сделано, осознавая, в какие теоретические построения укладывается его практическая работа. В творчестве Сергея Михайловича были самовозвращения, которые показывают органичность хода развития режиссера.

Поэтому в моей книге мне приходится иногда повторяться, как бы делать дубли.

В 1929 году в послесловии к книге Н. Кауфмана «Японское кино» Сергей Михайлович, опираясь на анализ восточного искусства, говорит о бесперехóдной игре. В 1938 году Сергей Михайлович опять сделал пересмотр логики своего развития, написав статью «Монтаж 1938».

В этой статье обострено представление о монтажных стыках.

Сергей Михайлович говорит об уплотнении процесса восприятия; он приводит пример из творчества Толстого: «...Когда Вронский смотрел на часы на балконе Карениных, он был так растревожен и занят своими мыслями, что видел стрелки на циферблате, но не мог понять, который час...»

Пример взят из XXIV главы второй части «Анны Карениной».

Знак времени и время разъединились, но сохранилось ощущение непонятности этого явления. Мне кажется, что здесь возник процесс, который я анализировал в 1919 году или раньше, дав ему термин остранение.

Анна Каренина, взволнованная изменой Вронского, едет туда, куда ей не надо ехать, на станцию Обираловка, где был Вронский, и не может по дороге связать то, что она видит, и то, что значит ею увиденное. Ей кажется все странным, противоречивым и отвратительным.

Мне кажется, что Сергей Михайлович недооценил сделанное им самим. У него есть анализ сцены у сепаратора.

Сепаратор — это как бы часы, но часы вновь увиденные. Деревня видит новое, деревня этому новому еще не доверяет.

Но она эту новость анализирует. Сцена у сепаратора — это сцена анализа; снята она методом бесперехóдной игры. Я сейчас дам анализ самого Эйзенштейна.

То новое, что видят крестьяне,— это созданное новое.

Функция бесперехóдной игры не та, которая применяется в традиционном японском и китайском театре.

Я сделаю еще одну оговорку: «Генеральная линия» выпущена под заголовком «Старое и новое». Это правильно, потому что картина, которая называлась «Генеральная линия», была изменена. Но путь Марфы Лапкиной остался. Может быть, не надо было переделывать картину и судьбу Марфы Лапкиной дать, как ее судьбу.

Искусство умеет дать частный случай так, что он ведет к общему. Общее немедленно снять, немедленно дать может научная лента; зафиксировать — документальная лента. Искусство фиксирует определенное положение, давая его как переходное. Оно не может оставаться в сфере разрешенных вопросов, тем более что картины, романы переживают моменты своего создания и потом обогащаются восприятием самого зрителя.

«Если само монтажное разрешение «пафоса»

сцены у сепаратора в основном определялось за монтажным столом и в порядке возникших отсюда необходимых досъемок (фонтаны, титры возрастающих по размеру цифр и т. д.), то связь внутренней динамики самого построения этой сцены с соответствующими построениями в «Потемкине» видна хотя бы из того, что в самом сценарии «Старого и нового» именно в этом месте имеется прямая ссылка на... «Потемкина»!

В этой сцене ожидания капли сгустевшего молока из сепаратора так дословно и вписано: «...Так ждал при встрече с адмиральской эскадрой броненосец «Потемкин»...»

Больше того! В одном из первоначальных монтажных вариантов уже готового фильма в эту сцену в порядке пластической ассоциации даже был *вклеен* (!) соответствующий контратип фрагмента сцены «Потемкина», ожидающего встречи с эскадрой!

Этот фрагмент почти тут же поспешно был вырезан самой режиссурой ввиду крайней нелепости и неорганичности результата.

Такова обычно неизбежная судьба всех слишком подчеркнутых *внешними* средствами *внутренних* образных ассоциаций!» (т. 3, стр. 78).

Дальше Сергей Михайлович хочет дать сепарированию слишком точный смысл, как бы отрицая предыдущее свое высказывание о вреде подчеркивания внешними средствами внутренних образных ассоциаций:

«Больше того, я думаю, что выбор в качестве центрального эпизода именно этой сцены претворения судеб капли молока — вероятно, тоже чем-то не совсем случаен. Ведь как-никак, в этой капле молока, перескакивающей в новое качество капли сливок, как в капле... воды, как бы предметно отражалась судьба кучки разрозненно и разобщенно бытующих и хозяйствующих собственников-крестьян, как раз под впечатлением от сепаратора (этого представителя возможностей машинизированного сельского хозяйства) так же внезапно совершающих гигантский качественный скачок по линии форм общественного развития от единоличного хозяйствования к хозяйствованию коллективному, из «мужиков» становясь колхозниками» (т. 3, стр. 80).

«Чаша Грааля» (на съемках «Генеральной линии»)

Как же сделана эта сцена?

В ней участвуют недоверчивый хор — в очень коротком куске,— внимательные лица людей и сама машина. Недоверчивые лица мужчин, стариков, настороженно торжественная Лапкина, наливающая молоко в сепаратор, скептически смотрящая женщина — она надменна, углы рта разошлись. Несколько крестьян смотрят на сепаратор. Они ждут чуда или провала. Дальше идут два хода сепаратора: червячная передача — как бы раскрытие сущности быстроты сепаратора и потом блеск поверхности сепаратора во время быстрого вращения. Затем идут кадры сопла сепаратора, женщин, смотрящих с улыбкой, сверкание сепаратора, молочные фонтаны, кричащий старик, Марфа Лапкина в состоянии пафоса и

опять фонтаны молока и отдельные цифры «4», «38», «50» и наконец надпись: «Членов артели».

Смена строев — это не только смена тяговых усилий, приложенных к плугу.

XV съезд партии, состоявшийся в декабре 1927 года, принял решение о развертывании коллективизации сельского хозяйства вместо устаревших форм «товарищества». Теперь пришли новые, высшие формы коллективного хозяйства. Ноябрьский Пленум ЦК ВКП (б) 1929 года отметил развертывание массового колхозного движения и оценил его как решающий этап в деле строительства социализма.

Работа над фильмом должна была быть перестроена. Робкое начало, нерешительность Марфы Лапкиной и ее друзей — соседей по деревне, которые не знали, загустеет или не загустеет молоко в сепараторе,— заменились новым решением, и надо было переделывать картину. Между тем Сергей Михайлович был одновременно занят лентой «Октябрь». В июне 1928 года были возобновлены съемки фильма «Генеральная линия». В ноябре лента была закончена.

За это время в деревне произошли коренные перемены. По решению партии в деревню были направлены десятки тысяч новых людей, которые осуществляли новые установки.

«Генеральная линия» изменилась, но еще не осуществилось то, что было намечено, еще не было досоздано.

Лента фиксировала изменения психики людей крупным планом. Но она не поспевала за жизнью.

Лента под названием «Старое и новое» должна была бы появиться на экране такой, какой она была задумана и принята.

А лента «Генеральная линия» должна была быть передумана наново. Трагичность перехода, изменение жизни и способов труда для большинства населения страны не разрешается как появление новой тяговой силы.

Фильмы и книги о новой жизни заняли десятилетия, но лента Сергея Михайловича передавала гордую уверенность нового строя, передавала и мечту, показывала ее осуществимость.

Трудно искусству всегда, еще труднее, когда оно идет в гору, осуществляя мечту, реализуя ее, показывая будущее человечества. Если показать человека без будущего, то на каждое свое действие человек скажет: зачем? почему? — и поток человечества распадется на разрозненные капли.

Человечество, как мы это видим на целых материках, страдает от «жажды над рекой», о которой когда-то писал Франсуа Вийон.

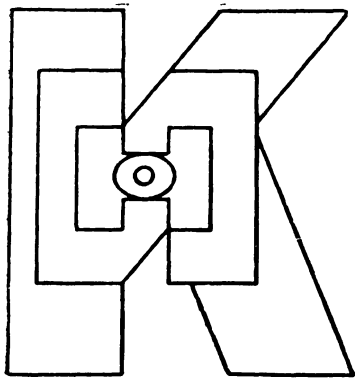
(Конец первой части)

Экранные вести • Экранные вести • Экранные вести

Савва Кулиш продолжает работу над фильмом «Комитет девятнадцати» по сценарию, написанному им с С. Михалковым и А. Шлепяновым. Картина разоблачает человеконенавистнические планы империалистов, втайне ведущих подготовку к бактериологической войне. Его главная тема — борьба советских ученых и дипломатов за запрещение наиболее опасных видов оружия массового уничтожения. Съемки ведутся в СССР, Австрии, странах Черной Африки.

●

Раймондас Вабалас ставит на Литовской студии картину «Камень на камень», действие которой происходит в первой половине XIX века. Фильм будет состоять из двух новелл, объединенных общей темой созревания протеста против социальной несправедливости и гнета крепостничества. Первая новелла называется «Розги». Действие второй новеллы «Жернова» происходит спустя полвека, накануне отмены крепостного права. В ответ на помещичий произвол экономка убивает своего хозяина. Экономку играет Г. Карка, барина Митрикаса — В. Бледис.



За рубежом

Кино Индии: проблемы и тенденции

Г. Марьямов

Первое ощущение, которое испытываешь, ступив на древнюю землю Индостана, можно выразить словами: «как в кино». В Москве время склонялось на осень — прохладную, прозрачную. Индия встретила нас муссонами. Земля и небо каждый час обменивались океанами воды. Сначала тропический ливень обрушивался на землю, заставляя прятаться все живое, потом, так же неожиданно прекратившись, он возвращался на небо в виде горячей, пропитанной сыростью ваты. И тогда становилось понятно, почему слово «муссон» здесь можно услышать во множестве различных интонаций и в применении к разнообразным происшествиям. Люди воспринимают муссон, как нечто идущее от грозного бога Кришну и находящееся за пределами человеческого понимания и человеческих сил.

В этой обстановке началось наше знакомство с кино Индии.

Может быть, муссоны повлияли и на наших индийских друзей, когда в ответ на расспросы о новых фильмах они неопределенно покачивали головой: в последние годы, говорили они нам, индийское кино собирает небогатый урожай. Выслушивая эти признания, мы не спешили с оценками.

Столица Индии в отличие от европейских столиц — город не кинематографический. В нем нет ни одной киностудии. Кинематографист здесь человек заезжий, связанный с хлопотами в Министерстве информации и радиовещания, ведающем и вопросами кино, или в цензурном комитете, или в кредитном банке. Разве только в дни, когда в большом прохладном зале отеля «Ашок» проходят международные кинофестивали, город приобретает кинематографическое лицо, а жители его шумно приветствуют своих кинокумиров. Дели, можно сказать, только потребитель кино. Но потребитель заинтересованный. Мы заметили это еще по дороге с аэропорта. На всем пути навстречу нам летели столбы, увешанные цветными щитами с названиями фильмов, мелькали знакомые лица актеров. Кинореклама не обошла и чопорных особняков нового центра столицы, раскинувшихся вокруг президентского дворца, разлилась по шумным торговым улицам, настойчиво проникла в старый город. Правда, становится немного грустно при взгляде на фоторекламы с обворожительно улыбающимся Раджем Кумаром, неотразимой Софией Лорен или «звездой» индийского экрана Мумтаз среди кричащей нищеты узких улочек, изможденных и опаленных солнцем людей, расположившихся прямо на земле.

Кино проникло в жизнь индийского народа, преодолев социальные, кастовые, племен-

ные и языковые барьеры. Демократичность этого искусства подтверждается здесь с такой определенностью, как, может быть, нигде в зарубежном мире. В Индии, с его 550-миллионным населением, большинство которого неграмотно, кино стало искусством подлинно национальным, народным. Роль кинематографа в просвещении народа, в развитии его самосознания высоко оценивали все индийские лидеры. Джавахарлал Неру подчеркивал значение кино в установлении контакта с народом. Лал Бахадур Шастри назвал его «лучшим средством пропаганды», а Индира Ганди, оказывая немалую государственную поддержку кинематографии, высказалась еще определеннее: «Каждый сейчас понимает, какое влияние оказывает кино на народ, особенно на молодежь... Как средство массовой связи кино не имеет себе равных». Я вычитал это в богато изданном проспекте об индийском кино и здесь же нашел знаменитые слова В. И. Ленина о «важнейшем из искусств». Бесспорно, в понимании роли и значения кино у народов нашей страны и Индии имеется и нечто общее.

Однако индийское кино переживает большие трудности, хотя фильмов выпускается много: ежегодно 300—350 полнометражных художественных и свыше 150 документальных. Большой популярностью пользуется еженедельный киножурнал «Обзор новостей». Фильмы снимаются на 14 основных языках разноплеменной Индии. Но беда заключается в том, что фильмы пока еще не уходят далеко за пределы городов. Преобладающая часть населения, проживающая в деревнях, чтобы увидеть кинокартину, должна совершить нелегкое путешествие в город. По самым оптимистическим подсчетам кинотеатры посещают в неделю в среднем 12—14 миллионов зрителей...

И все же кино Индии, страны, еще недавно находившейся в колониальной зависимости, следы которой видны на каждом шагу, заслуживает уважения. Индийское кино имеет свою историю, свои национальные традиции, своих прекрасных мастеров и, главное, пользуется всенародной любовью.

Задолго до приезда в Дели мы слышали о новом фильме выдающегося кинорежиссера из Калькутты Сатьяджита Рэя «Приключения Гопи и Бакха». С этой ленты мы и начали знакомство с работами индийских режиссеров. И не только потому, что она получила Золотую медаль президента за лучший фильм года. Сатьяджит Рэй известен как режиссер, стремящийся каждым своим фильмом сказать нечто новое, и еще ни разу не обманул ожиданий, хотя не все созданное им равноценно и, тем более, бесспорно.

Некоторые западные критики, в силу ли малой осведомленности или нежелания отдать Индии законное место, которое она занимает в мировом кино, склонны считать Рэя единственным крупным индийским мастером. Это, конечно, неверно. Рэй не возник в безвоздушном пространстве. Его приход был подготовлен режиссерами старшего поколения, фильмы которых широко известны. Сегодня с ним рядом стоят интересные, своеобразные мастера. Уверенно тянется в большой кинематограф и молодежь. Велика заслуга Рэя в том, что он открыл миллионам зрителей Рабиндраната Тагора, поставив четыре фильма по рассказам великого бенгальца и замечательный документальный фильм о его жизни. Рэю повезло больше других его коллег на европейских фестивалях — почти все его работы удостоены призов. Это не случилось только с «Приключениями Гопи и Бакха». Правда, фильм был показан на фестивале в Западном Берлине, где, по признанию многих западных критиков, секс давно уже вытеснил искусство.

Фильмы Рэя — всегда разные. И по жанру и по методу раскрытия замысла; он заглядывает то в прошлое своего народа, то возвращается к современности. Мы видели Рэя и лириком, и обличителем, и, к сожалению, однажды ушедшим от реализма в формальный изыск. Но вот перед нами новый Рэй — сказочник, фантаст. Куда же привела его эта дорога?

Фильм «Приключения Гопи и Бакха» на первый взгляд сделан с намерением повеселить зрителей, напомнив им забавную историю, написанную много лет назад дедом Рэя —

«Приключения Гопи и Бакха». Гопи (Таен Чаттаджи), Бакха (Роби Гхош)

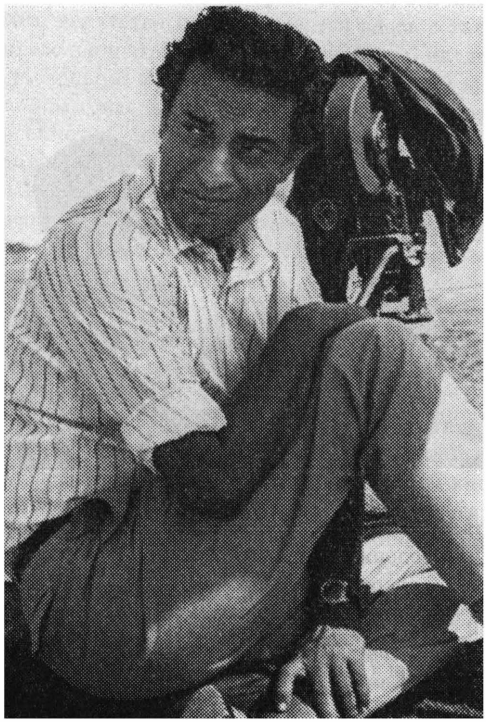
Упендром Кишором Рэем. На самом деле это далеко не так... Судьба неожиданно сводит двух подростков в джунглях. Один из них мечтает стать певцом, другой — музыкантом. И действительно, они обладают таким «божьим даром», что даже тигр — гроза джунглей — не тронул их, услышав песню Гопи и виртуозную игру Бакха на барабане. Но, кажется, повелители духов, живущие в джунглях, намерены расправиться с молодыми людьми. Нет, и они покорены их талантом и даже наделяют Гопи и Бакха сверхъестественным даром: любое их желание исполняется, стоит лишь пожелать его и хлопнуть друг друга по рукам.

Так начинается бесхитростный рассказ Рэя. Но затем, постепенно Гопи и Бакха становятся защитниками обиженных, бесправных людей, помогают им в борьбе с тираном, предотвращают начавшуюся было братоубийственную войну. Как и во всякой сказке, Гопи и Бакха получают в награду прекрасных жен. Но еще более щедрую награду за их благородные поступки, за любовь к людям, за талант, который служит только добру, они получают от зрителей, которые услышали с экрана голос художника-гуманиста, гневно обличающего язвы современного мира и призывающего к их врачеванию. Сатьяджит Рэй, переложив сказку на язык кино, пошел дальше своего деда. Не случайно последние кадры содержат страстный призыв к людям: не дать свершиться новой войне!

В фильме снимались чудесные молодые актеры, словно созданные для своих ролей,— Роби Гхош (Бакха) и Таен Чаттаджи (Гопи). Последний — «находка» Рэя. Он снимается в кино впервые, но так же, как его профессиональный партнер, исполняет свою роль с большим мастерством. Рэй обладает счастливым умением открывать актеров. Это он вывел на индийский экран одну из самых знаменитых сейчас актрис — Шармилу Тагор. Может быть, ему помогают в этом постоянные поиски исполнителей среди непрофессиональных актеров?

Рэй, как и в большинстве своих фильмов, сам написал музыку для «Приключений Гопи и Бакха». Основываясь на национальном фольклоре, музыка в фильме подчеркивает его прозрачный, сказочный ход. Она поэтична. Местами полна иронии. Очень выразительна в одном из центральных эпизодов — соревновании певцов и музыкантов.

Однако нельзя пройти мимо одной явной неудачи в новом произведении Рэя. Это касается фантастичного танца «повелителей духов», снятого в расплывчатой серой гамме и сопровождаемого ударными инструментами. Конечно, трудно (да и к чему?) найти



Сатьяджит Рэй

реалистические средства для воспроизведения такого условного сказочного мотива, но длинная пляска теней на экране несколько обескураживает и утомляет зрителя. И поэтому никак не может быть отнесена к счастливым находкам режиссера.

Интересна реакция критиков на новый фильм Рэя. Кое-кто старался не заметить его подтекста, особенно прямых обличительных слов в финале. Солидный индийский журнал «Филм Уорлд» писал: «Этот фильм заставит детей трепетать и радоваться изящным выдумкам и удивит взрослых совершенством мастерства. Из мира злобы, зависти, отчаяния, насилия и постоянной нужды Рэй ушел в мир фантазии, где приглушены все шумы нашего злобного мира». Напрасная попытка выдать желаемое за действительное! Вот уж где не только не приглушены шумы «нашего злобного мира», но художник буквально бьет в набат, призывая людей к бдительности.

С «Филм Уорлд» спорит другой кинематографический журнал — «Скрин»: «Сохранив внешнюю оболочку сказки, Рэй вдохнул в нее нечто, что представляет интерес сейчас, придает ей современное звучание. И, что особенно приятно, это новое серьезное начало, которое Рэй внес в фильм, нисколько не мешает восприятию его как развлекательной юношеской фантазии. В этом и заключается художественное мастерство Рэя, благодаря которому оригинальная тема не становится банальной, несмотря на привнесенное в нее политическое звучание».

Разные точки зрения вокруг работы одного из крупнейших мастеров Индии характерны для настроений, сложившихся ныне среди художественной интеллигенции. Обострение политической борьбы в стране не обошло и кинематограф. Давно начавшийся процесс размежевания сил становится все более отчетливым, и это нетрудно увидеть на экране.

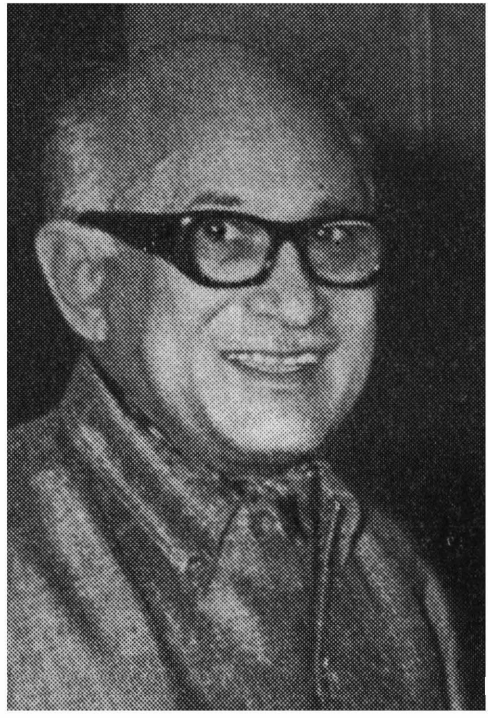
...Самолет переносит нас на берег Аравийского моря, в одну из столиц индийского кино — Бомбей. Гигантский город-порт окаймляет морскую бухту белоснежными зданиями набережной Марин Драйв, называемой еще «Ожерельем королевы». Это — фасад. С обратной стороны — лачуги, слепленные из глины и строительного мусора. Бомбей когда-то был форпостом Ост-Индской компании, откуда она протянула свои щупальцы на весь Индостан. Город, где Ганди начал кампанию гражданского неповиновения английским колонизаторам. Город магнатов и ростовщиков. Город фабрик и пролетариев. Здесь часто можно наблюдать, как улицы заливает человеческий поток, над которым колышутся портреты Маркса и Ленина, а в раскаленном воздухе разносятся гневные слова, обращенные в сторону богатых особняков, хозяева которых еще прочно окопались и в политике и в экономике страны.

В Бомбее начал свою жизнь индийский кинематограф. Здесь в 1913 году Д. Пхалке,

заложив свой страховой полис, снял первый художественный фильм «Харишчандра». Через 18 лет в этом же городе появился первый звуковой фильм «Алам Ара». Понадобилось еще шесть лет, чтобы в Бомбее был снят и первый цветной фильм «Кисан Канья». Бомбей по праву можно считать одной из кинематографических столиц мира.

Город встретил нас калейдоскопом кинолент, зазывающих в кинотеатры всеми возможными средствами: от полыхающей неоновой рекламы до лезвий безопасных бритв, названных по имени супербоевиков, или премий в виде бесплатного билета в кинотеатр за определенное число заправок на бензоколонках «Шелл», «Эссо», «Мобил»... Удивительно трогательное содружество владельцев кинотеатров с нефтяными концернами! Сколько же здесь американских гангстеров на фасадах домов, целящихся из револьверов прямо вам в лоб, улыбающихся красавиц, чудовищ, наводящих ужас одним своим видом, ловких разведчиков, выходящих победителями из самых невероятных положений,— все они обрушиваются на индийских зрителей с силой, не уступающей муссонам.

Индия — огромный рынок сбыта фильмов. Американские и западноевропейские кинопрокатчики всячески стремятся заполнить его своей продукцией. Скупаются кинотеатры на имя подставных лиц, заключаются контракты на аренду кинотеатров на длительные сроки. С участием иностранных капиталов возводятся новые кинотеатры со всеми удобствами (кондишн!) — серьезные конкуренты независимым владельцам. Наряду с отдельными фильмами известных западных мастеров сюда завозятся тонны киномакулатуры, действующей как наркотик на миллионы и миллионы зрителей. Отравляющая атмосфера кинобизнеса охватила и многих индийских кинопродюсеров. В погоне за наживой создаются фильмы, в которых нет ни грана искусства: дешевые мещанские мелодрамы, спекулирующие на традиционной любви индийского народа к песне и музыке, примитивные ленты, прикрывающиеся на первый взгляд невинным словом «коммерциальные». Имя им — легион. К сожалению, индийская общественность и цензура слабо борются с подобными явлениями, приносящими немалое зло воспитанию народа, особенно молодежи.



Ходжа Ахмад Аббас

Не только поток мещанства и пошлости захлестывает индийский экран. Под прикрытием коммерции действуют силы, враждебные народам Индии. Нередко выглядывают и длинные уши ЦРУ и других заказчиков пропагандистских фильмов, оплаченных из щедрых заокеанских сейфов. Не случайно Информационная служба США, этот филиал ЦРУ, назвала Индию «стратегически важной страной азиатского континента».

Не первый раз на индийском экране появляется небезызвестный американский мастер фильмов «ужасов» Альфред Хичкок, специа-

Радж Капур

Саира Бану

Радж Кумар

Наргис Датт

лизирующийся в последнее время на самой беспардонной антисоветской, антисоциалистической пропаганде. Его новый фильм, полный клеветнических выпадов против ГДР, определенные круги протолкнули на индийский экран как раз в то время, когда канцлер ФРГ Кизингер перед тем, как бесславно сойти со сцены, посетил Индию.

Накал политических страстей нарастает в Индии с огромной силой. Банки перешли под управление государства. Ожесточенная борьба развернулась вокруг отмены привилегий, которыми пользовались бывшие князья и магараджи. Безземельное крестьянство выступило за справедливый передел земли. Социальное обновление, демократические реформы, провозглашенные правительством Индиры Ганди и получающие широкую поддержку народа, натолкнулись на бешеное сопротивление реакции. Именно в это время улицы Бомбея запестрели рекламой очередной грязной стряпни Хичкока. На сей раз его фильм «Топаз», снятый по шпионскому роману Леона Уриса, должен был бросить тень на миролюбивую политику Советского Союза, оболгать наших друзей на Кубе, во Франции, напугать слабонервных мифической «советской угрозой», кознями «советских шпионов», обычным набором антисоветских «шпаннунгов», извлеченным из мусорного ящика американской пропаганды. Конечно, в Индии не так много простаков, готовых всерьез принять это сочинительство, но жаль, очень жаль, что «Топаз» начинается кадром-паспортом, выданным цензурой на прокат этого фильма в Индии (паспорт с подписью цензора сопровождает здесь каждый фильм, выходящий на экран). А заканчивается сеанс, по местной традиции, государственным гимном, и на экране появляется индийский национальный флаг. Грустно и больно видеть такой грязный фильм на экранах дружественной нам Индии!

...Суетливы и красочны улицы Бомбея: в тесном потоке движутся автомашины, собранные со всего мира и порядком потускневшие от жары и ливней; мотоциклы с прицепами, покрытыми холстиной, под которой, откинувшись на подушки, сидят прямые и гордые женщины; натужно нажимают на педали велорикши; неторопливо тянутся скрипучие повозки, запряженные быками. Такая же пестрая картина на тротуарах: высокие сикхи в тюрбанах, женщины в разноцветных сари (иногда в носу их, как искорка, горит алмаз), стайки хрупких девушек и белое, белое облако — это торопливо шествуют индийцы, поддержи-

Дэвид Абрахан

Мкала Синха

Дев Ананд

Ракхи

вая рукой край белой дхоти (своеобразной юбки) — спасительное средство от жары.

Я вглядываюсь в их лица — вот они, зрители кинематографа, самого доступного из искусств. Ведь в стране почти отсутствует профессиональный театр. Телевидение делает лишь первые шаги, его передачи можно увидеть только в Дели. Что же волнует прохожего, через несколько часов — зрителя кинотеатра, которых в Бомбее свыше девяноста?

Толпа стоит перед «Чита Роза». Билеты все проданы. Но люди не расходятся. Они надеются хотя бы чуточку удовлетворить свое любопытство — на премьере может появиться «звезда» нового фильма. И действительно, толпа вдруг шарахнулась в сторону, загудела. Мы поняли — нам следует быстрее ретироваться, чтобы не стать невольными жертвами любителей кино.

«Сафар» — новый цветной фильм Асида Сена. Уже то, что мы знаем о режиссере, вселяет надежду увидеть незаурядный фильм. Опытный мастер, он годом раньше сделал «Анокхи раат», который критика отнесла к лучшим работам года. В «Сафаре» занято целое созвездие актеров: Ашок Кумар, Шармила Тагор, Раджеш Каппа, Джохар, Фероз. На экране разворачивается драматическая история любви. Молодой человек, узнав о своей неизлечимой болезни, убеждает любимую девушку выйти замуж за другого, который добивается ее руки. Девушка попадает в богатый дом. Но она не может порвать с тем, с кем была связана ее жизнь, было пережито много счастливых дней. Это вызывает недовольство в чопорной семье мужа, приводит к конфликтам. Муж ее ревнует. Но разорение семьи мужа и затем смерть друга придают героине фильма новые силы. Она выходит из этой борьбы возмужалой, целеустремленной.

Зал горячо сочувствует героям, выражая это то бурными аплодисментами, то поощрительными выкриками и даже слезами (удивительно благодарный индийский зритель!). Фильм закончился. Казалось бы, успех очевиден, но все больше охватывает вас чувство неудовлетворенности. Не слишком ли много труда и таланта потрачено на историю банальную, не раз уже виденную в индийском кино? В фильме старательно сглажены социальные мотивы. Нечто новое в обрисовке характера индийской девушки, сделанное с расчетом на современность, только обозначено. Да, даже такой режиссер, как Асид Сен, не избежал

на этот раз штампов, характерных для индийских фильмов.

Может быть, не следовало бы акцентировать внимание на этом фильме, если бы уважаемый мастер, позволивший себе на этот раз сделать фильм для публики из особняков Марин Драйв, был исключением. Но он далеко не одинок.

С «Сафаром» конкурирует «Талаш» не менее известного режиссера С. Роллана. Опять прекрасные актеры, высокий технический уровень цветных съемок, уверенная рука мастера и — мелодраматическая история юноши, мечущегося между дочерью магната, наследницей миллионного состояния, и девушкой из деревни. История, не имеющая ничего общего с жизнью индийского народа, проходящего сейчас через большие испытания. Таких фильмов на экранах страны очень много с тем лишь различием, что сделаны они в большинстве с меньшим профессиональным умением, а порой просто халтурно.

Прогрессивная индийская критика, естественно, обеспокоена создавшимся положением. Слово «кризис» часто появляется на страницах газет и журналов. Однако было бы ошибочным не увидеть некоторые новые тенденции в индийском кино, которые заявляют о себе все более настойчиво. Прежде всего отрадно то обстоятельство, что мутная волна «коммерческого» кинематографа не захлестнула весь индийский экран. Мы уже говорили о большом и принципиальном художнике С. Рэе, приступившем сейчас к работе над фильмом на самую волнующую тему — о молодежи, о ее месте в современном обществе.

В Бомбее мы встретились с нашим старым другом — писателем, сценаристом и режиссером Ходжой Ахмадом Аббасом. Когда-то судьба свела нас на совместной работе по советско-индийскому фильму «Путешествие за три моря» — о русском землепроходце Афанасии Никитине. Прошло много лет, мы оба поседели. Разговаривая о положении индийского кино, я замечаю, как глаза Аббаса зажигаются глубокими искрящимися огоньками. Аббас верен своей позиции в искусстве. Его герой — простой народ Индии. В его фильмах — борьба с социальным неравенством, кастовой разобщенностью — с тем, что является язвой современного индийского общества. Не так давно советские зрители видели фильм Аббаса «Бомбей в объятиях ночи». Сейчас на экраны вышел его новый фильм «Семеро индийцев». В фокусе этого фильма маленький клочок индийской земли, отторгнутый португальскими конкистадорами и лишь недавно возвращенный в лоно родины. За этот клочок земли, залитый горем и кровью индийцев, с неимоверным упорством цеплялись колонизаторы. И вот семеро индийцев направляются в столицу Гоа с единственной целью — водрузить на центральной площади национальный флаг Индии. У них нет оружия, у них есть только мужество, которое должно призвать к сопротивлению, воодушевить на борьбу с врагом.

Патриотическая тема пока еще не очень частая, но уже настойчивая гостья на индийском экране. Большой резонанс вызвал фильм известного актера, а ныне режиссера Дева Ананда «Прем Пуджари». Ананд подошел к этой теме со специфической для Индии стороны, где идеи непротивления имеют вековую религиозную основу. Герой фильма проходит сложный путь. Он становится свидетелем чудовищной жестокости. Это вызывает у него желание стать на путь непротивления. Но угроза, возникшая для страны, принуждает его взять в руки оружие, и он проявляет себя подлинным патриотом.

Снимая свой фильм, Дев Ананд заявил: «Я взялся за эту постановку в результате моих убеждений, что насилие может быть побеждено только с помощью насилия, так как люди, совершающие насилие, понимают только этот язык». И Дев Ананд доказал это своим фильмом, несмотря на его некоторые художественные просчеты.

Не только большие волнующие события заставляют индийских сценаристов и режиссеров покинуть иллюзорный мир, создаваемый в «коммерческих лентах». Возвращает их к реальности сам кинематограф. На орбите индийского кино появилось яркое созвездие молодых, объединенных довольно отчетливым на-

Государственная студия документальных фильмов в Бомбее

правлением. Манифестом этой группы явился фильм Мринала Сена «Бхуван Шоме» — рассказ о чиновнике, зараженном бюрократизмом, поехавшем отдыхать в деревню и в результате общения с народом изменившемся к лучшему. В фильме много юмора. Хорошо играют актеры. Успех его у индийского зрителя был ошеломляющим. Оказалось, что острая, близкая народу тема, решенная без участия дорогостоящих «звезд», снятая без добротной американской цветной пленки, почти целиком на натуре (картина стоила в десять раз дешевле других фильмов), может не в меньшей, а в большей степени завоевать сердца зрителей, чем привычные «боевики». Надо прямо сказать: это обескуражило многих продюсеров. Но главное — пример Мринала Сена воодушевил режиссеров, начавших свои поиски в направлении современной жизни, в постановке фильмов, скромных по масштабам, не вынуждающих идти в кабалу к продюсерам-спекулянтам.

Успеху этого нового и жизнеспособного направления в индийском кино в немалой степени способствовало присуждение фильму «Бхуван Шоме» Золотой медали президента за лучший фильм года. Это большая удача прогрессивного кино Индии. В ближайшее время следует ожидать появления новых работ молодых кинематографистов. Называют талантливого режиссера Басу Четтерджи, закончившего фильм «Сара Акаш», посвященный проблемам нового поколения. На киногоризонте появляются выпускники индийского киноинститута в г. Пуне (здесь обучаются режиссеры, актеры, сценаристы, монтажеры). Эта молодежь — надежда индийского кино. Правда, путь их к экрану тернист. Продюсеры не хотят рисковать на малоизвестных режиссерах. Они не намерены идти на риск даже на известных, если те пытаются экспериментировать. Продюсер больше всего верит в популярных киноактеров, считая, что одно их участие гарантирует успех фильму. «Звездомания» — бедствие индийского кино»,— с горечью говорили нам об этой тяжелой болезни. Больше трети бюджета фильма уходит на оплату гонораров «звездам». Поэтому фильмы так дороги, а продюсеры несговорчивы при малейшем отходе от установившихся канонов.

Как же быть с молодежью?

Известную помощь молодым оказывает Кинофедерация Индии, принимающая на себя частичное финансирование производства фильмов. Но возможности ее весьма ограничены. Индийские кинематографисты возлагают большие надежды на новые условия, сложившиеся в стране после национализации банков. Покончено с огромными ростовщическими процентами, можно рассчитывать на приемлемые условия кредитования кинопроизводства государственными банками.

В развитии национальной кинематографии заинтересованы не только центральное правительство Индии, но и правительства штатов, роль которых в жизни страны весьма значительна. Поощряя создание фильмов на языке, на котором говорит большинство населения штата, местные правительства оказывают финансовую поддержку при постановке фильмов, техническом оснащении киностудий, строительстве кинотеатров. Однако серьезное препятствие в эффективном использовании этих средств — раздробленность кинематографии, огромное количество в стране карликовых кинофирм, обилие кинопродюсеров (говорят, их около тысячи), яростно конкурирующих между собой.

Впрочем, в Индии имеется и другой пример, который, нам кажется, будет понят всеми, кто заинтересован в развитии национального киноискусства. К нему неизбежно придут люди, ответственные за судьбу индийской кинематографии. Речь идет о государственной киностудии—«Филм дивижн», осуществляющей производство и прокат документальных фильмов.

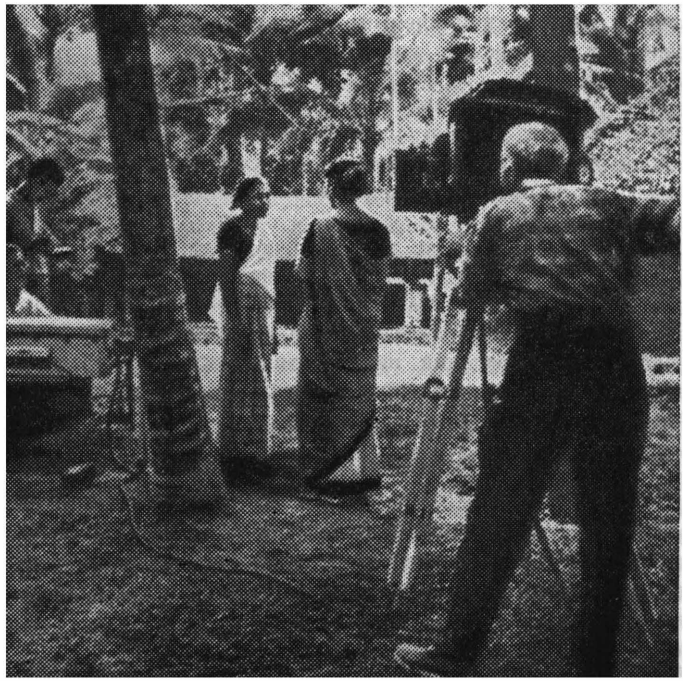
...Киностудия спрятана за густой зеленью на Педдар Роуд — одной из шумных улиц Бомбея. Собственно, вся студия — это несколько особняков, приспособленных под павильоны, цехи и кинозалы. Прежде чем попасть в кабинет директора, мы проходим мимо стеклянных витражей, за которыми стоят многочисленные призы международных и индийских фестивалей, премии президента и главных министров штатов. Убедительная визитная карточка!

Г-н Кампур, директор студии, знакомит нас с ее деятельностью. Студия существует 21 год. Выпущено почти 2700 фильмов и киножурналов. Сейчас ежегодно снимается до 150 фильмов и 52 еженедельных киножурналов. Фильмы студии говорят на 14 языках. Обмен хроникой осуществляется с 26 странами мира. На производстве занято свыше 1000 работников.

Нам любезно предлагают посмотреть программу документальных фильмов. Мы условливаемся о двух-трех лентах, но, начав смотреть, просим еще и еще, пока ранее назначенная деловая встреча не уводит нас насильно из кинозала «Филм дивижн».

Документальные фильмы исключительно разнообразны по тематике, сделаны острым глазом кинопублицистов. Мы совершаем путешествие в Гималаи, напомнившие нам красочные полотна Рериха; проводим день в доме индийского крестьянина и встречаемся с его сыном-студентом, которого, кстати, обучает советский врач; прослушиваем интервью с молодыми людьми, студентами университета, высказывающими смелые, независимые взгляды; восхищаемся ожившими под глазом кинокамеры скульптурами богов, людей, животных, заполнившими храмы и пещеры. Мы видим во много раз больше, чем это можно рассказать в статье. Покидая «Филм дивижн», мы думали: как не хватает художественному кинематографу Индии своих государственных киностудий, подобных документальной, насколько было бы легче создавать фильмы без диктата продюсеров, какие широкие перспективы открылись бы в государственных студиях перед художниками индийского кино.

...Наш приезд в Мадрас совпал с «золотым юбилеем» одного из фильмов, сделанных на тамильском языке, широко распространенном в Южной Индии. «Золотые» и «серебряные» юбилеи (50 и 25 недель непрерывной демонстрации фильмов) стали здесь традиционными праздниками. По этому поводу состоялся торжественный вечер. Прилетели гости из Бомбея и Калькутты. Произносились красивые речи. Благодарные зрители надевали на создателей фильмов гирлянды живых цветов,



На съемках нового фильма

Актеры исполняли песни из фильма, а пожилой поэт вдохновенно прочел оду, посвященную юбиляру. Позже, когда спала жара (в Индии существует только два понятия: жарко и очень жарко), в саду киностудии был устроен «гарден парти» — прием на воздухе. Здесь собрались творцы фильмов, продюсеры, владельцы прокатных фирм и кинотеатров. Казалось, в киномире царит полное согласие. Однако в деловых кабинетах обстановка несколько иная. Не только конкуренция мешает развитию индийского кино. Немалую роль играют противоречия, возникающие между производителями фильмов, кинопрокатчиками и владельцами кинотеатров. Каждая группа заинтересована в получении максимальных прибылей. Но для дележа обычно остается не так много денег. В зависимости от штата (где больше, а где меньше) налог составляет в среднем половину дохода, получаемого от продажи билетов. Из оставшейся половины каждый стремится урвать побольше. Самые большие аппетиты у владельцев кинотеатров. Арендная плата за показ фильма достигает огромного размера — до 65 процентов. И это не от валового сбора, а от количества мест в кинотеатре. В результате на долю производителей фильмов остаются гроши.

Еще у всех на памяти кризис, возникший на этой почве в Бомбее, а затем перекинувшийся и в другие киноцентры страны. Поводом послужил отказ прокатчиков от гарантийного минимума за прокат фильмов. Кинопродюсеры объявили забастовку, продолжавшуюся почти полтора месяца. В качестве ответной меры на 20 дней закрылись кинотеатры. В результате большие убытки потерпели обе стороны (только кинопроизводство потеряло свыше 20 миллионов рупий). Сейчас Кинофедерация Индии стремится найти решение, чтобы примирить враждующие стороны. Задача сложная. Надо в первую очередь удешевить стоимость фильмов, а это значит

уменьшить сногсшибательные гонорары «звезд». Ввести приемлемый процент отчислений от кинопроката производителям фильмов. Расширить строительство кинотеатров, чтобы увеличить доходы от кино. И, может быть, самое главное — высвободиться от авантюристов и спекулянтов, засевших в финансовом и прокатном секторах индийской кинематографии.

Решению этих задач препятствуют реакционные силы, пытающиеся использовать кино в своих интересах. Реакция заинтересована не в содружестве, а в разобщении кинематографистов, в создании перманентных «кризисов». В этих целях широко используются племенные противоречия. Выступая за расширение производства фильмов в штатах на родном языке, реакционные круги призывают к бойкоту фильмов, создаваемых на других языках. Особенно энергично действует реакция на юге и юго-востоке Индии. В результате подстрекательства правых здесь состоялись выступления молодежи против показа фильмов на языке хинди, снимаемых в Бомбее. Правые лидеры не останавливаются перед прямым подкупом кинопродюсеров, сулят им выгодные подачки. Совсем недавно главари архиреакционной полувоенной организации «Шив Сены» обратились к кинопродюсерам с призывом объединиться «под флагом организации», обещая взамен предоставить кинотеатры для демонстрации фильмов.

Сложная в Индии проблема — экспорт фильмов. За исключением традиционных стран, где прокатываются индийские фильмы в силу родственности культур, языков и большого количества выходцев из Индии (Цейлон, Сингапур, Бирма и др.; самый крупный рынок — Пакистан — потерян со времен возникшего между странами конфликта), индийские фильмы редко появляются на экранах мира. И не потому, что нет произведений, представляющих интерес для зарубежных зрителей. Пусть их еще не так много, но они есть. Однако американские и западноевропейские прокатные фирмы не заинтересованы в продвижении индийских фильмов. Для них Индия — рынок, на котором можно беззастенчиво хозяйничать, не считаясь с национальными интересами. Совсем недавно в Нью-Дели состоялся слет глав крупнейших прокатных американских и западноевропейских монополий. Вице-президент компании «Братья Уорнер интернейшнл» Норман Кац хвастливо говорил о предстоящем расширении показа американо-европейских фильмов в Индии, перечисляя арендованные для этой цели кинотеатры и подготовленные к прокату фильмы.

Такое положение не только не способствует развитию культурного сотрудничества Индии с другими странами, но наносит ей прямой материальный ущерб. В Индии нет собственного производства съемочной киноаппаратуры и пленки, нет углей для кинопроекции, нет многих других технических средств, необходимых для производства и показа фильмов. Валютные ресурсы страны ограничены. Малый выход индийских фильмов на экраны мира чрезвычайно сужает ее технико-материальную базу. Дело подчас доходит до приостановки съемок из-за отсутствия цветной пленки, а в кинотеатрах прекращается демонстрация фильмов из-за нехватки углей.

Автору этих строк довелось присутствовать на V неделе азиатских фильмов во Франкфурте-на-Майне (ФРГ), в рамках которой состоялась встреча, организованная ЮНЕСКО. Представители азиатских кинематографий высказали немало горьких слов в адрес американских и западноевропейских прокатчиков и, в известной степени, международных организаций, призванных способствовать развитию и сотрудничеству народов. На этой встрече были высказаны и некоторые конструктивные идеи, например о создании при ЮНЕСКО информационного центра афро-азиатских кинематографий, который мог бы рекомендовать лучшие картины для мирового проката, распространять материалы о кино развивающихся стран, оказывать им техническую помощь. Но, конечно, дело не только в ЮНЕСКО. Индийские кинематографисты имеют и в своих руках средства, необходимые для более активного продвижения фильмов на мировой экран. Это в первую очередь зависит от объединения на принципиальной основе

и при активной поддержке государства всех здоровых творческих и деловых сил индийского кино. Последние события — убедительная победа прогрессивных демократических сил на выборах в индийский парламент, сокрушительное поражение правых — открыли дорогу радикальным преобразованиям в индийском обществе. Вне всякого сомнения, они коснутся и кинематографии.

...Покидая Индию, мы уносили с собой самые теплые чувства к этой удивительной стране, к ее культуре и талантливому народу.

Под самолетом, стремительно набиравшим высоту, в последний раз мелькнул город, похожий на гигантское кружево, сотканное из прямых широких линий, в которых нетрудно узнать новые магистрали, и запутанных петель — старых улочек. В памяти возникает масса подробностей. И пламенеющий на солнце Красный форт с развевающимся над ним флагом Независимости, и голый постамент среди площади, на котором еще не так давно стоял Георг V, жадно сжимая в руке скипетр, и небольшая черная гранитная плита на могиле Отца нации, на которой нет имени Ганди, а начертаны только его слова: «Есть Правда»...

Великое будущее ожидает индийский народ, и нет сомнения, что сопутствовать ему будет великий кинематограф.

Дели — Бомбей — Мадрас — Москва

Прорыв к победе

Ю. Славич

«Битва на Неретве». Авторы сценария Ратко Джурович, Стеван Булайич, Велько Булайич, Уго Пирро. Режиссер Велько Булайич. Оператор Томислав Пинтер. Композитор Владимир Краус-Райтерич. Производство «Объединенные Югославские продюсеры», «Игор фильм» (Рим), «Айхберг фильм» (Мюнхен), «Коммонвелт Юнайтед Энтертейнмент» (Нью-Йорк, Лондон).

«Битва на Неретве», как и предыдущий фильм Велько Булайича «Козара», рассказывает о событиях военного времени. Новое произведение относится к так называемому жанру «боевого» фильма. Издавна этот жанр занимает особое место в киноискусстве Югославии, имеет свою школу, где есть ревнители традиций и есть мастера, авторы прославленных картин. У фильмов этого рода есть и зритель, удивительно постоянный в своей любви к сюжетам на темы минувших военных событий.

Популярность «боевого» фильма имеет конкретные исторические причины — события 1941—1945 годов неотделимы от сознания югославской нации. Могучая волна возникшего в стране движения Сопротивления не могла не ворваться в кинематограф, ставший художественным итогом великой народной битвы с фашизмом.

Правда, долгое время югославские «боевые» фильмы не могли вырваться за рамки камерности.

Авторы фильмов, посвященных Сопротивлению в горах Югославии, порой скрупулезно, неторопливо, порой с поэтическим воодушевлением анализировали духовное состояние человека в самых различных ситуациях военного времени, но многие из картин, воскрешавших тот или иной эпизод огромного сражения, не были в состоянии передать всего разнообразия тяжелой повседневной борьбы, которую вел народ против оккупантов. Страдая камерностью, такие фильмы не могли полностью выполнить сложной социальной, воспитательной функции, возложенной на кинематограф общественностью страны.

Различные, часто противоположные тенденции, борющиеся в жанре «боевого» фильма, атмосфера поисков и экспериментов подготовили почву для появления «Козары» Велько Булайича, где тема индивидуального человеческого подвига, изображение отдельной личности в трагические минуты жизни и смерти сочетается с панорамой неудержимого, «железного» потока народных масс, устремившихся к победе. Едва ли не впервые в югославском киноискусстве начинается поиск изображения глубоких морально-психологических сдвигов, перемен в сознании не одного человека, а сотен, тысяч людей. Велько Булайич создал первое подлинно народное эпическое полотно.

В 1965 году в Москве, где на III Международном кинофестивале «Козара» получила Золотую медаль, Булайич, отвечая на многочисленные вопросы журналистов, настойчиво утверждал свои художнические привязанности, говорил, что в следующей работе будет развивать тему борьбы против фашизма, попытается создать на экране поэтическую фреску, опираясь на традиции народных сказаний, на народный фольклор.

Больше шести лет работал Булайич, прежде чем «Битва на Неретве» вышла на экраны. «Я постарел от этого фильма, съемки которого постоянно откладывались то ради «Скопле»*, то из-за нехватки финансов»,— рассказывал режиссер в одном интервью.

Нельзя понять своеобразие художественного воплощения Булайичем одной из самых героических битв второй мировой войны без сопоставления с исторической обстановкой, сложившейся в Югославии в тот период. Даже самый краткий экскурс в историю позволяет осмыслить специфику кинематографического инструментария, которым пользуется режиссер, восстанавливая историческую картину тех лет.

...1942—1943 годы вошли в историю югославских народов, как поворотный этап в борьбе за национальное освобождение страны от фашистских оккупантов и местных реакционных сил, предателей-четников. В оккупированной фашистской Германией стране возникает новое, организованное Верховным штабом Коммунистической партии Югославии государство, которое «располагало свободной территорией, закаленной во многих сражениях Народно-Освободительной армией, новым механизмом власти, политической и материальной поддержкой большей части югославских народов»**.

«Битва на Неретве». Мартын — Сергей Бондарчук (слева)

Опьяненное «успехами» на горном массиве Козара, гитлеровское командование в феврале 1943 года готовит новую карательную операцию под кодовым названием «Вайс-I». В планы этой операции входило полное уничтожение «партизанского государства». Осуществление замысла гитлеровцев облегчалось тем, что на территории, занятой частями народной армии, размещался Центральный госпиталь. На излечении в госпитале находилось около четырех с половиной тысяч раненых и больных тифом. За партизанскими отрядами следовали, боясь жестоких репрессий гитлеровцев, беженцы, покинувшие свои села. Их было более 40 000 человек...

В район реки Неретвы фашистское командование, пользуясь поддержкой итальянских регулярных соединенией и отрядов предателей-четников, направило 150 000 хорошо вооруженных солдат — против 25 000 бойцов Сопротивления.

Силами противника командовал генерал Лоринг, специальный эмиссар ставки Гитлера в Югославии. Опытный военный, он до тончайших деталей знал способы ведения партизанской войны. Убежденный в решимости пар-

---

* 28 июля 1963 года киноэкспедиция должна была выехать на места будущих съемок, а 26 июля в 5 часов 10 минут утра разразилась страшная катастрофа, длившаяся всего лишь 15 секунд... Стихия превратила в сплошные руины столицу Македонии Скопле. Было решено приостановить съемки «Битвы на Неретве». Велько Булайич вылетел в разрушенный город, где начал работу над полнометражным хроникально-документальным фильмом «Скопле-63».

** А. Джанлагич, Ж. Атанацкович, Д. Пленча. Югославия во второй мировой войне, Белград, 1967, стр. 110.

тизан во что бы то ни стало спасти раненых и беженцев, что становилось возможным, если идти на прорыв в долине реки Неретвы,— генерал сосредоточил в этом районе огромные силы. Лоринг не сомневался в успехе своей миссии, был уверен в том, что партизанам осталось жить считанные часы.

Верховный штаб партизанских отрядов, стремясь сорвать осуществление операции «Вайс-I», принял решение, которое вначале партизанами расценивалось как предательство,— разрушить Яблански железнодорожный мост, единственную переправу через Неретву... Такое решение было равносильно прорыву назад, парадоксальному, смелому и, как оказалось, единственно верному. Это вынудило генерала Лоринга отправить большую часть войск на север, чтобы там встретить партизанские отряды. Между тем, за ночь построив временный мост, партизаны переправили с его помощью раненых, тифозных, беженцев, войска. Обреченное на проигрыш сражение было выиграно. Прорыв назад, в тыл стал прорывом на передний край великой битвы, прорывом к победе...

«Битва на Неретве». Даница — Сильва Кошина.

«Битва на Неретве». Полковник Кранцер — Харди Крюгер (справа)

Сенатор четников — Орсон Уэллс (слева). «Длинноволосый» — Душан Булайич

Такова была действительная ситуация, сложившаяся 25 лет тому назад. Сама история написала сценарий «Битвы на Неретве», фильма, который, как сказал автор корреспонденту журнала «Весник у среду», «рассказывает не о бессмысленности войны, а как раз наоборот — о смысле и красоте нашего сражения, сражения за гуманизм: ведь наш боец на Неретве боролся не только за то, чтобы сохранить свою жизнь, он боролся за жизнь в высоком смысле слова, чтобы обеспечить счастливую судьбу грядущим поколениям».

Велько Булайичу для того, чтобы раскрыть на экране поистине эпическую тему, последовательно разработать сюжетные коллизии, характеры героев, необходим был значительный опыт. Бесспорно выигрышный материал таил опасность «самоигральности», блестящего и внешне эффектного кинобоевика. Не мудрено

было скатиться в чрезвычайно привлекательную, что называется, «сверхзрелищную» область, область сюжетной и изобразительной пиротехники, сногсшибательных и малоубедительных, грубоватых и роскошных батальных страстей. Булайич счастливо избежал этих соблазнов. Он остался верен отечественной традиции, верен своим находкам прошлых лет. Режиссер «Битвы на Неретве» избирает трудный, но благородный путь освоения документальной основы, путь ее эпического преображения. Главным героем в этой картине, как и в «Козаре», остаются народные массы. Такой подход позволяет художественно акцентировать основную историческую реалию — революция немыслима без порыва масс, а сам революционный порыв народа складывается из подвигов множества героев.

Совершенно естественно поэтому, что в композиции фильма Велько Булайич отводит большое место второму плану, показу среды, фона действия. Каждое действующее лицо, каждая деталь эпизодов-фрагментов этой вдохновенной кинофрески исполнены смысла, индивидуальны, неповторимы. Судьбы второстепенных персонажей так же значительны и важны здесь, как и характеры основных героев — артиллериста Мартына (Сергей Бондарчук), медсестры Нади (Милена Дравич), партизанки Даницы (Сильва Кошина), ее брата Новака (Любиша Самарджич), командира Стево (Бата Живойинович). «Незначительные» персонажи нужны автору, чтобы разработать ведущую тему фильма — через судьбу многих показать судьбу множеств, попытаться увидеть в судьбе человеческой судьбу народную.

Булайичу удалось добиться подлинной художественной убедительности в главных, «опорных» эпизодах своей двухсерийной эпопеи. В этих эпизодах ярко проявляется то, что образно можно назвать душой «боевого» фильма — непримиримая ненависть к оккупантам, исступленная, хмельная любовь к жизни, к радостям бытия, к людям, которые на своих плечах несут великую тяжесть и невзгоды смертельной схватки с завоевателями отчизны.

Вот партизанский привал после удачного наступления. Веселье, радость, музыка... На площади, образовав круг, солдаты с невероятной лихостью и самозабвением танцуют «коло». Танцуют, зная, что завтра вновь предстоит тяжелый, неравный бой, может быть, смерть в этом бою. Но незачем спешить к гибели, лучше поспешить к пляске... И гремит бубен, надрывается гармоника, зажигательной каруселью несется по улицам хоровод. В эти праздничные минуты партизанка Даница узнает о гибели своего брата Вуко. На лице Даницы скорбь, отчаяние, тоска. Но счастливые, радостные товарищи втягивают Даницу в общий круг. И она танцует вместе со всеми, танцует сначала с неохотой, принуждая себя не отставать от других, затем с ожесточенностью, как бы бросая вызов судьбе и, наконец, с ликованием, с бешеной жаждой перетанцевать саму смерть, убить танцем недавнее и неотвязное горе...

Вот Даница и Новак с горсткой храбрецов защищают перевал от лавины наступающих четников. Умело и самоотверженно сдерживают натиск врага партизаны, но силы слишком неравны. И хотя нет для Даницы, Новака и их товарищей другого выхода в этой схватке, кроме гибели, каждый из них умирает, как и сражается,— без стонов, без возгласов отчаяния или растерянности, умирает с каким-то богатырским спокойствием. Искусство Булайича и актеров избавляет эпизод от хроникальной деловитости и сухости. Сцена исполнена эпического размаха, пронизана дыханием истинной героики. Патетическое содержание эпизода раскрыто средствами простыми и впечатляющими. Сражение дано на экране не в прямой, логической последовательности, а избирательно, в своих кульминационных кусках. Здесь часто использован поэтический, былинный, фольклорный ход. Сестра во время битвы далеко от брата. Чтобы знать, живы ли они, брат и сестра окликают друг друга через все пространство гремящей битвы. Один за другим падают под пулями врагов партизаны. Четники открывают артиллерийский огонь. Сквозь грохот разрывов одиноко и непобедимо звучат голоса Даницы и Новака. Помощь народной армии уже близка, ее отря-

«Битва на Неретве». Мартын — С. Бондарчук

ды на подходе к перевалу. Но уже только Новак кричит имя сестры в лицо наступающим шеренгам четников. Он кричит это имя, как заклинание, кричит, как будто зовет уходящую навсегда жизнь...

Говоря о своих героях, Велько Булайич не боится взорвать, обнажить трагичность их судьбы, их победы. Такой подход к изображаемым событиям оправдан прежде всего тем, что, показывая жестокость, драматизм времени, самой атмосферы событий на Неретве, Булайич тем самым утверждает нравственные, духовные ценности своего народа, далеко выходящие за рамки одного, хотя и знаменитого сражения.

Стараясь определить специфику творческого метода режиссера, понимаешь, что он всегда приковывает внимание зрителя емкостью драматургического материала, насыщенностью философских обобщений. В центре его творческих интересов находится *народная драма*. Отсюда особый размах, крупные мазки его экранного письма.

В «Битве на Неретве» режиссер не ставит целью скрупулезно, до мельчайшей подробности восстановить на экране хронику действительно происшедших событий. Для режиссера важно не это. Сохраняя основные исторические факты, Велько Булайич дает простор для самых, казалось бы, неожиданных сопоставлений, поворотов и выводов. Творческое переосмысление документального материала, творческое озарение, укрупнение фактов жизни позволяют говорить и об индивидуальном своеобразии его режиссерского почерка и вместе с тем о верности этого режиссера лучшим традициям революционного, социалистического кино. Велько Булайичу чужды формалистические изыски, чужда беготня вприпрыжку за модернистскими новациями, которые, к сожалению, еще продолжают соблазнять некоторых молодых режиссеров его страны. Булайич остается непоколебимо и уверенно на почве истинно национального, истинно прогрессивного искусства, принесшего признание лучшим представителям югославской кинематографии, литературы, театра.

Памяти Д. И. Яшина

Умер Давид Исаакович Яшин. Ему было шестьдесят шесть лет. Как много он мог бы еще сделать!..

Яшин был большим знатоком своего дела, умным, аналитичным мастером научного кино. За мастерство, за талант он был удостоен Государственной премии, звания заслуженного деятеля искусств РСФСР, Ломоносовской премии. Его фильмы были отмечены на фестивалях.

Он очень любил кино. Ответом на эту любовь было признание, успех его фильмов у зрителей. И людей он очень любил, а они платили ему глубоким уважением и большой симпатией.

С режиссером Яшиным было легко и приятно работать. И не только потому, что он был талантлив и честен в своем деле. В работе Давид Исаакович умел взыскивать и довольно строго, но все равно находиться рядом с ним в монтажной или около съемочной камеры было большим удовольствием. Он всегда точно знал, чего хочет, никогда не навязывая коллеге собственное решение стоящей задачи.

В научном кино есть участки особенно трудные, где для успеха требуются снайперская точность, абсолютное владение профессией. Один из таких участков — киноперио-дика. Хороший очерк в киножурнале «Наука и техника» — это отточенная, филигранно отделанная новелла. Такая, из которой нельзя выкинуть ни слова, ни кадра и ни слова, ни кадра прибавить.

Давид Исаакович Яшин славился точностью руки и зоркостью глаза. В десятках микроочерков, снятых им для журнала «Наука и техника», неизменно присутствовала эта точность, отличающая большого мастера.

Он выпустил в свет сотни разных журналов, сюжеты для которых снимали его товарищи. Иногда приходилось ломать голову, исправляя чужие просчеты. Он и исправлял, но никогда, ни при каких обстоятельствах не позволял себе даже упомянуть об этом. Взыскательный художник был хорошим товарищем, деликатнейшим, а порой просто застенчивым человеком.

Режиссер большого диапазона, он был не только великолепным мастером киноминиатюры. Им сняты фильмы «Опыты по оживлению организма», «Кристаллы», «И. М. Сеченов» и другие, но наибольший успех принес ему фильм «За жизнь обреченных».

Еще только отрабатывалась техника и методика первых операций на сердце, еще лишь формировалось новое направление в хирургии, а Яшин уже размышлял о том, как решить эту тему на экране. Когорта врачей, замечательных советских хирургов, ставших пионерами нового дела, увековечена в картине Яшина.

Работы Давида Исааковича Яшина составят интересную страницу в истории советского научного кино.

Л. Антонов, М. Арлазоров, Б. Долин, А. Згуриди, К. Когтев, С. Райтбурт, Г. Фрадкин

Сценарий

Константин Славин,
Марлен Хуциев

Алый парус Парижа

СЦЕНАРИЙ ПОЛНОМЕТРАЖНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА

От авторов

Предлагаемый вниманию читателя сценарий разрабатывался в процессе съемок фильма и подбора историко-документальных материалов.

Но как это бывает в документальном (и не только в документальном!) кинематографе — в результате проведенных, надо сказать, весьма масштабных съемок какие-то эпизоды и кадры по тем или иным творческим, а чаще всего техническим причинам не могли нас удовлетворить, а другие оказались более сильными и впечатляющими. Это в процессе сложения фильма не могло не оказать влияния на его композиционный строй и монтажные связи.

И потому сценарий в какой-то мере, и возможно существенной, будет отличаться от картины. Однако суть ленты, ее идейного и художественного духа, ее материала это не изменяет, несмотря на то что одни эпизоды поменялись местами, а другие и вовсе ушли с экрана.

Мы думаем, что это не смутит читателя, такова уж, видимо, доля кинематографического произведения, литературная основа которого дорабатывается и за монтажным столом и во время озвучания — вплоть до того момента, когда перед зрителем предстает надпись «Конец фильма».

Вместо эпиграфа

Краски земли и неба, лесов и полей, морей и океанов — на этих полотнищах, потемневших от времени, опаленных пороховым дымом, пробитых пулями и картечью.

Одни ушли в небытие, другие стали музейной реликвией, напоминая чаще всего о жестоких сражениях и помпезных парадах.

Но есть знамена, которые живут всегда. Живут, сражаются, ведут за собой людей. В них цвет человеческой крови и отблеск весенней зари.

Знамена, «штурмующие небо».

Вот знамя Краснопресненской баррикады 1905 года.

Вот знамя Октября семнадцатого....

Красный флаг на июльских баррикадах сорок восьмого...

На баррикадах Парижской Коммуны семьдесят первого.

Это Маркс сказал о коммунарах, что они штурмовали небо.

Вот одно из знамен Коммуны, под которым сражались и умирали бросившие вызов небу парижские пролетарии. Сражались и умирали, как передовые бойцы за социалистическую революцию, за освобождение всего трудящегося человечества, всех униженных и оскорбленных.

Так писал о коммунарах В. И. Ленин в день сорокалетия провозглашения Парижской Коммуны.

Вот знамя Коммуны.

Его привезли в нашу страну коммунары, дожившие до Великого Октября. Бант с этого знамени брали с собой наши космонавты «на штурм неба».

Вот коммунары — Инар, Лежён и другие в Доме ветеранов Парижской Коммуны. Они приехали в Москву из Парижа. Из города, о котором Энгельс сказал, что в нем сходятся нервные нити всей европейской истории и из него «через определенные промежутки времени исходят электрические заряды, потрясающие весь мир».

Красные знамена.

И — звуки «Интернационала».

Еще несколько кадров из старой хроники.

Создатель «Интернационала» Пьер Дегейтер на Белорусском вокзале. Его встречают московские рабочие, приветствует Луначарский...

Москва наших дней. Заснеженная Красная площадь.

Бесконечная человеческая река.

Мавзолей. И слова Ленина.

«Новое социалистическое поколение... подхватило знамя, выпавшее из рук борцов Коммуны, и понесло его уверенно и смело вперед при кликах: «Да здравствует социальная революция! Да здравствует Коммуна!»

Зал Коммуны в Музее Маркса и Энгельса в Москве.

Знамя 67-го батальона национальной гвардии Парижской Коммуны.

1. «Вперед, сыны отчизны милой!»

Под мерный бой старинных часов собора Парижской богоматери маленький парусный кораблик поднимается над вспененной волной.

«Волны бьют его, а он не тонет», — гласит латинская надпись. Это герб Парижа. Его можно увидеть на основании Эйфелевой башни, на многих зданиях и монументах древнего города.

Конечно, и на сувенирных значках, брелках, тарелках... И на мундирах парижских ажанов...

Вот уже какой век кораблик плывет и плывет над тысячелетним городом, над его улицами и площадями, дворцами и мостами... И мы как бы вместе с ним неторопливо поднимаемся над Парижем и видим то, что знакомо многим людям, даже никогда не бывавшим в этом городе, и что так влечет к себе туристов и художников, поэтов и зодчих и, разумеется, фотографов и кинематографистов.

С площадки Эйфелевой башни мы видим, кажется, «весь Париж». Его разрезанные на массивные «треугольники» ансамбли, прихотливый рисунок его улиц и набережных. Светлую полоску Сены, делящую город на две части. Мосты, по которым пробегают «игрушечные» вагончики метро. Стрелы готических башен и высокие мансарды. Поникшие крепостные стены и зеленые, прихотливо расчерченные сады и парки. Широкие бульвары и темноватые узкие улочки. Суровые церкви и модерные небоскребы, как-то застенчиво, но вполне уверенно поднявшие свои стремительные этажи над недавно отмытыми от вековой черноты камнями средневековых зданий.

А поднимаясь выше... выше... выше, город на глазах теряет четкость очертаний, обволакиваясь розовато-сизой дымкой.

Неясно просвечиваются —
Сакре-Кёр...
Пантеон...
Триумфальная арка...
Форт Мон-Валерьен.

«Призрак бродит по Европе. Призрак коммунизма».

Это было сказано в тот год, когда сорок тысяч парижских рабочих сражались на баррикадах. Вот здесь — в квартале Сен-Дени, на улице Сент-Антуан, у Пантеона... Их лозунги «право на труд», «организация труда через ассоциацию», их требования установления «социальной республики» ознаменовали первое покушение пролетариата на святую святых буржуазного общества. Так в строй революционных лет встал 1848 год.

Многие из его безвестных героев покоятся в склепах на площади Бастилии под бронзовой колонной в память другой французской революции — 1830 года.

Площадь Бастилии.

Колонна.

И четкий «след» крепости, разрушенной восставшими парижанами в июле 1789 года.

И далекие звуки «Марсельезы».

Тишина...

И вдруг снег. Снег на холодных, сумрачных улицах. И отдаленный грохот пушек.

1 января 1871 года стало сто четвертым днем осады Парижа прусскими войсками. Город дрожал от холода — мороз достигал 11 градусов — и содрогался от артиллерийских залпов.

За несколько месяцев до этого дня Наполеон III, страшась собственного народа, не находя выхода из острого политического кризиса, в который он ввергнул страну, объявил войну Пруссии...

А уже 2 сентября он под Седаном сдал Бисмарку почти стотысячную армию и принял позорную капитуляцию. Через каких-нибудь два дня Вторая империя рухнула — «либеральные пройдохи», окрестившие себя «правительством национальной обороны», захватили власть в Париже...

Императорский трон пал, но новое правительство унаследовало от империи тот же лютый страх перед рабочим классом, а Пруссия — этот «знаменосец завоевания и контрреволюции» — продолжала войну.

Чтобы разорить Францию варварской контрибуцией...

Чтобы отторгнуть от нее Эльзас и Лотарингию...

...Маркс тогда предупреждал французских рабочих, что общенациональная задача борьбы против германских оккупантов может быть успешно решена только в итоге победы социальной революции...

...Первый день нового — семьдесят первого года. Париж голодает и замерзает... Пруссаки охватили город железным кольцом...

Через пять дней Центральный комитет

двадцати округов столицы Франции потребует отставки правительства «национальной измены»...

А еще через два с лишним месяца город проснется от криков: «Да здравствует Коммуна!»

Через сто лет, 1 января 1971 года, мы увидим заснеженный Париж, зябнувших от непривычного холода парижан, застрявшие в сугробах автомашины и в рассветной дымке — робкие проблески солнечных лучей...

И снова — солнце и свет, ясное голубое небо. Мы возвращаемся к первым кадрам киноглавы, запечатлевшим классический архитектурный облик прекрасного города.

Но теперь и настроение и ритм кадров иной, в их красках и звуках — первые привычные хлопоты зародившегося утра, когда Париж еще, по словам поэта, «глаза спросонья трет».

...Еще очень рано. Метро и то только открылось, подвозятся первые выпуски газет. Редкие прохожие задерживаются у киосков, торопясь к метрополитену, на ходу раскрывают газетные полосы.

Что их волнует?

Растущая стоимость жизни или безработица?..

Усиление американской агрессии во Вьетнаме?..

Предстоящий визит французского президента в Москву?..

Кончина любимого артиста кино Бурвиля?..

Участившиеся автомобильные катастрофы — «аксиданы» — на дорогах Франции?..

...Юный гарсон ловко и сноровисто сбрасывает стулья со столиков, и терраса уличного кафе обретает свой привычный вид. Вот уже первые посетители, с газетой, за чашкой кофе. Спешат...

...Мостовые и тротуары стремительно очищаются от мусора и грязи, от груды бумаг, газет, пакетов, окурков — от всего, что выбрасывалось прямо на улицы в течение дня и почти бессонной ночи.

Гулкие удары часов доносятся с острова Сите, где возвышается собор Парижской богоматери. В эти мгновения часы слышны.

Окна многих домов и витрины магазинов зашторены жалюзи и ставнями. Но буквально с каждой минутой на улице становится все больше людей и машин.

...А на Больших бульварах совсем оживленно. Вовсю торгуют кафе и бистро, стайки людей устремляются вниз, к неглубоким платформам метрополитена; заметно нарастает городской ритм, убыстряется движение транспорта.

В этот час еще мало туристов и праздных гуляк. Город во власти подлинных парижан — трудового, рабочего люда.

Вот главные пролетарские узлы —

Сен-Дени...

Менильмонтан...

Бельвиль...

Это совесть и руки Парижа.

Люди спешат к стройкам, станкам, машинам.

Рабочие — «синие воротнички», как их иногда называют журналисты,— ненадолго задерживаются в небольших бистро — здесь их знают не только в лицо, но и по именам,— обсуждают какие-то газетные новости, торопливо проглатывают свое пиво.

На стенах обрывки афиш, поблекшие прокламации, надписи от руки... Это Бельвиль, в его кварталах был расклеен последний приказ Парижской Коммуны — «Вперед и да здравствует республика!»

Горн — «Марсельеза».

А теперь на рекламных стендах Бельвиля — плакат с условным изображением большого зеленого цветка. Он приглашает парижан принять участие в традиционном празднике газеты «Юманите».

Да, это тот самый Бельвиль, о котором знаменитый шансонье конца прошлого столетия Аристид Брюан — повсюду продаются его портреты, оставленные Тулуз Лотреком,—распевал: «Там кричат: «Да здравствует свобода!»,— «голосом бунтов и баррикад» разил светских господ, фарисеев и ханжей.

Вот темно-вишневая мельница Мулен Ружа — теперь здесь уже поют о другом...

Алые тенты над террасами кафе...

Алые зонтики...

Розово-алый Париж с самой высокой точки Эйфелевой башни.

Заметим, из всех цветов Парижа самый активный — красный. Все побеждает красный цвет.

«Мы вестники Коммуны алой, как солнца алого восход»,— распевал Эжен Потье — знаменитый «ювенал предместий».

Быстрая смена изображения и звука — стремительный наезд на своды Триумфальной арки.

Романтический рельеф Рюда «Марсельеза» или «выступление добровольцев в 1792 году».

Горн — «Марсельева».

Триумфальная арка — фрагменты барельефа.

Вспомним, что Наполеон повелел соорудить арку в память о своих военных победах. Однако «Марсельеза» императору была не по душе, потом, правда, он призывал ее на помощь в битве при Ватерлоо.

В дни Коммуны арка была наблюдательным пунктом национальных гвардейцев. На ней стояла пушка, обстреливающая версальцев, а «Марсельезу» распевали на каждом углу.

Версаль «Марсельезу» забыл.

В 1879 году она впервые стала гимном Франции, и перед ней нужно было ломить шапку. Утверждают, что одна царственная особа заметила: «Каждый монарх должен радоваться, что «Марсельеза» снимает с него шляпу, а не голову».

Горн — «Марсельеза».

Пантеон.

Скульптурная группа «Жить свободным или умереть».

Руки, устремленные к Свободе.

Лица, как бы озаренные ее лучами.

Лица, в которых можно угадать черты Робеспьера, Марата, Дантона.

«Люди рождаются свободными и равными в правах...»

В дни Коммуны на Пантеоне взвилось красное знамя. Созданный Великой французской революцией некрополь для погребения «великих деятелей эпохи свободы Франции» был во времена Второй империи отдан под католическую церковь. Но Коммуна вернула Пантеону его предназначение.

На фотографии 71-го года — баррикада вокруг Пантеона.

Здесь мужественно принял смерть сын рабочего-бочара Жан-Баптист Мильер — пламенный журналист, пропагандирующий социалистические идеи.

Он был схвачен версальцами и расстрелян на ступенях Пантеона.

Вот известная гравюра, запечатлевшая расстрел Мильера.

...Пройдут годы и версальцы предъявят членам Парижской Коммуны обвинение в том, что «на политических собраниях они выделялись речами, которые неизменно вызывали в памяти 1793 год»...

Скульптурная группа «Вальми». Легендарный барабанщик — подросток Жозеф Бата и юный герой Великой французской революции Жозеф Виала.

Молодые коммунары 1871 года продолжили традиции славных юношей времен Марата и Робеспьера. Кто не помнит юного коммунара из стихотворения Виктора Гюго — того, что перед казнью попросил у версальского офицера маленькой отсрочки, чтобы передать товарищу часы для матери... Потом вернулся и гордо встал у стены, где расстреливали коммунаров...

Звучит «Марсельеза» — все шире, громче...

Пантеон.

Дидро.

Руссо.

Вольтер... Его знаменитая улыбка.

Площадь перед Пантеоном. Здесь почти все носит отблеск его имени. Кафе «Пантеон». Отель «Великих людей»...

Площадь. Молчаливые серые камни.

— Здесь у Пантеона,— писал Глеб Успенский,— версальцы в прошлом году 21 мая расстреляли 450 коммунистов, вся площадь была залита кровью, и теперь даже кровь так въелась в камень, что как ни очищали ее, пегие пятна видны. Я на этой площадке

простоял час словно помешанный или в столбняке, ноги мои словно прилипли к тому месту, где умерло столько народу...

«Марсельеза».

Кадры из кинохроники 1936 года.

Митинг в честь столетия со дня смерти Руже де Лилля.

Говорит Морез Торез.

Триумфальная арка.

Торжественные звуки трубы.

У могилы Неизвестного солдата под большим трехцветным флагом почетный караул.

В нем — ветераны войны, бывшие узники фашистских концлагерей, участники Сопротивления.

Сейчас произойдет церемония «оживления пламени».

Собираются люди. Толпа. Много пожилых. Взволнованные лица. У некоторых на глазах слезы. Любопытство на лицах туристов и гостей Парижа, проходивших в этот час мимо Арки.

Шесть часов вечера.

Вспыхивает пламя. Склоняются знамена.

Оркестр играет «Марсельезу».

Лица ветеранов прошлой войны. О чем в эту минуту вспоминают эти люди из «Комитета пламени» над могилой Неизвестного солдата?

Триумфальная арка.

И — медленный наезд на большой Лотарингский крест. Это три креста, как бы врубленные один в другой. Три креста — символ трех нашествий из-за Рейна. В 1870-м, 1914-м, 1940-м...

Гравюра 1870 года. Пруссаки вступают в Париж. Они выходят из-под Триумфальной арки, и этот момент поразительно напоминает известные кинокадры 1940 года, запечатлевшие вступление в Париж гитлеровских оккупантов.

Вот что писал известный историк Коммуны Лиссагоре — парижский коммунар, пророчески увидевший в 1870 году скорбный день Франции в ее борьбе с немцами. Это странное, но поразительное по своему драматическому смыслу совпадение.

— Пруссаки смогли вступить в город... черные флаги, свисающие с домов, пустынные улицы, закрытые магазины, умолкнувшие фонтаны, завешанные статуи на площади Согласия, темнота по вечерам — все это говорило о том, что город не укрощен; такой, должно быть, показалось великой армии Москва.

...Прусские войска пробыли в Париже всего три дня, а гитлеровцы терзали его четыре долгих года.

Париж в дни гитлеровской оккупации. Он так непохож на себя, хотя мы узнаем его улицы и площади, но это суровый, холодный и горький — чужой город.

Стаи бездомных собак и кошек.

Редкие, испуганные прохожие.

Велорикши.

Очереди у жалких лавчонок.

Нищие.

Женщины в деревянных башмаках.

Голодные, изможденные дети.

Немецкие патрули.

Вспомним Поля Элюара:

Париж продрог. Париж не ел три дня.
Ни корки, ни печеного каштана.
Плетется он в лохмотьях стариковских
И стоя спит, задохшийся в метро.
Но беднякам остались, кроме горя,
Вся мудрость, все безумие Парижа,
Его огонь, его священный разум
И доброта его и красота.

Пантеон. Скульптурная группа «Вальми».

И слова: «Жить свободным или умереть».

Руссо.

Дидро.

Вольтер.

Горн — «Марсельеза».

Жанна д'Арк.

Расин.

Мольер.

Пастер...

Грязные, пустые, молчаливые улицы.

Гитлер с Эйфелевой башни рассматривает Париж. Он ликует.

Но уже в те дни по Франции разносятся слова поэта.

До рассвета Вальми остаются часы.
Просыпайся, кто спит! Не сгибайся, кто тужит!
Пусть нас горе не гложет,
Веселье не кружит...
Пусть примером нам русское мужество служит!..

17 сентября 1870 года Виктор Гюго обратился со своим призывом к вольным стрелкам, вступившим на путь борьбы с пруссаками. Этот же призыв был повторен маки в годы гитлеровской оккупации.

«Вольные стрелки, пробирайтесь сквозь чащи, преодолевайте могучие потоки, укрывайтесь в тени, используйте сумерки, скользите по оврагам, переползайте, цельтесь, стреляйте, истребляйте захватчиков!»

В старую черно-белую хронику на мгновение врываются цветные кадры современных парижских улиц.

Улица Ленинграда.

Улица Невы.

Площадь Сталинграда.

Хроника войны. Париж. Август 1944 года.

Парижане восстали.

Парижские пролетарии сражаются с немцами и коллаборационистами — собственными фашистами.

В рабочих кварталах, как и во времена Коммуны, строятся баррикады.

Командующий внутренней армией парижского района полковник Роль-Танги. Он рабочий-коммунист, и в прошлом его не раз увольняли за «коммунистическую пропаганду» с таких заводов, как Рено и Ситроен.

22 августа 1944 года Роль-Танги издает приказ:

«Покрыть Париж баррикадами!»

Потом напишут, что коммунисты своей отвагой воскресили дух революционеров 1848 года и коммунаров 71-го...

Бои на улицах Парижа.

Газета «Комба». Статья Альбера Камю. Читаем.

«Пятьдесят тысяч парижан вышли на баррикады в революционных кварталах и пустили в ход оружие, захваченное у врага. Благодаря им Париж задержал германское отступление... И избавил союзников от нескольких битв.

Такова правда. Но к ней еще надо прибавить краски парижского лета, грозу, разыгравшуюся в среду ночью, и молодежь, стоящую на баррикадах и наконец-то смеющуюся — впервые за четыре года...»

«Юманите» от 25 августа 1944 года.

«В столице уничтожены последние враги! В 15 часов на улицах Парижа от Триумфальной арки до Нотр-Дам народ будет единодушно приветствовать генерала де Голля».

...От Триумфальной арки до Нотр-Дам.

За год до этого незабываемого дня здесь прошла демонстрация молодых парижан, которая на первый взгляд могла показаться странной. Юноши и девушки молча поднимали вверх по две палки. Немцы ничего не могли понять, но французы поняли: палка — по-французски голь. Две — значит де Голль!..

И вот генерал де Голль идет по парижским улицам. Он сказал тогда: «Это такая минута, величие которой переживет нас».

Среди всеобщего ликования он проходит от площади Этуаль до Ратуши и оттуда — к Нотр-Дам.

А там еще стреляют.

И мы видим эти кадры.

Служба в соборе Парижской богоматери.

Гробницы католических прелатов.

Горящие свечи перед фигурой святой Жанны д'Арк.

Вместе со звуками торжественной мессы мы выходим на площадь Льва...

...К мемориалу в память «...200 тысяч французов, ушедших во мрак и туман, уничтоженных в нацистских лагерях».

В центре небольшого металлического овала мерцает слабый огонек, словно теплится жизнь. И начертаны слова, обрамляющие круг, говорят, что их произнес десятилетний мальчик: «Они ушли за край земли и не вернулись».

А покидая этот необычный памятник жертвам фашизма, мы прочтем слова: «Прости, но не забудь».

Лотарингский крест, напоминающий о трех германских нашествиях.

Форт Мон-Валерьен.

16 барельефов на внешних плитах его стены символизируют борьбу, страдания и победу сражающейся Франции.

В дни Парижской Коммуны Мон-Валерьен был захвачен версальцами. Отсюда они вели огонь по Парижу. Здесь вершили суд над пленными коммунарами.

И здесь гитлеровцы расстреляли четыре с половиной тысячи борцов Сопротивления.

Гробы, обтянутые трехцветными знаменами.

Образ вечного, негасимого пламени, запечатленный в металле. И он же напоминает цветок.

Слова:

«Мы находимся здесь, чтобы свидетельствовать перед историей, что с 1939 по 1945 год сыновья Франции боролись и умирали за ее свободу».

...Проходим последней — смертной дорогой узников Мон-Валерьена.

Длинный, длинный путь.

Часовня.

Церковь.

Ров.

Выстрелы. Залпы. Лай собак.

Записки, начертанные на клочках бумаги. Поблекшие, полустертые слова.

«...Прощай, дорогая жена, прощай, жизнь моя... когда вернешься в наш старый Париж, поздоровайся с ним за меня. И с ним расставаться так жаль!..»

Горн — «Марсельеза».

Этой дорогой Мон-Валерьена, своим последним путем, 15 декабря 1941 года прошел редактор «Юманите», депутат парламента Габриэль Пери.

Из его предсмертного письма:

«...Ночью я долго думал о таких верных словах моего дорогого друга Поля Вайяна-Кутюрье: он говорил, что коммунизм — это молодость мира, что коммунизм подготовляет светлое будущее, и вот я умру, чтобы подготовить это светлое будущее.

Прощайте...

Да здравствует Франция!»

В Мон-Валерьене был расстрелян лейтенант организации вольных стрелков и партизан Жан Алезар.

«Да здравствует Свобода! Да здравствует Франция, любить которую меня научила Коммунистическая партия!» — писал Алезар перед казнью.

«...Я солдат революции и умру с песней на устах. Не плачьте о моей участи, она достойна зависти...» — это последние слова другого борца с фашизмом — Андре Фюрана.

12 августа 1942 года в Мон-Валерьене был предан казни брат Мориса Тореза — Луи.

...К названьям деревень в родной стране
и к именам друзей и милых женщин
прибавим имя Габриэль Пери!
Пери погиб за то, чтобы мы жили.
Он брат наш. Грудь его пробита пулей.
Благодаря ему мы стали ближе.
Мы братья. В нас живет его надежда...

Эти прекрасные строки Элюара можно отнести ко всем 75 тысячам коммунистов, погибших в борьбе с гитлеровскими оккупантами.

Париж. 4 сентября 1970 года.

Площадь перед Ратушей.

Трехцветные знамена. Герб Парижа. Цветы.

Собирается народ Парижа. Потомки тех, кто сто лет назад сокрушил империю Наполеона III и провозгласил Республику.

Тогда к власти пришло правительство Трошю — бесславное «правительство национальной измены». Ведь больше всего на свете оно страшилось парижан. «Если пруссаки под стенами Парижа, то в самом Париже у нас в тылу существует столь же грозный враг»,— говорил генерал Дюкро о парижанах, охваченных революционным подъемом.

...А перед нами разворачивается торжественная и помпезная, немного напоминающая маскарад, праздничная церемония. Проходят войска в костюмах прошлого века. Величественно движется кавалерийский эскадрон, гремит военный оркестр.

18 марта 1871 года Центральный комитет национальной гвардии взял власть в свои руки. Еще через десять дней, после муниципальных выборов в Париже будет провозглашена Коммуна, и она станет законным правительством Франции.

Но эти события официальная Франция не отмечает.

«...Что за день,— вспоминал член Коммуны Жюль Валлес,— горнисты! Трубите к выступлению! Барабанщики, бейте в поход!..

...И ты, малыш, играющий за баррикадой, подойди, я поцелую тебя.

День 18 марта раскрыл перед тобой прекрасное будущее, мой мальчик. Ты мог бы, подобно нам, расти во мраке, топтаться в грязи, барахтаться в крови, сгорать от стыда, переносить несказанные муки бесчестья.

С этим покончено!»

Городская Ратуша. Здесь работали члены Парижской Коммуны, и только рабочие остались ей верны до конца. Ведь из 72 дней своего существования 57 дней Коммуна сражалась.

«Когда пробегаешь список наших убитых и раненых, острая, жгучая боль сжимает сердце, — писала известная журналистка Коммуны Андре Лео,—возле имени каждого стоит обозначение его профессии: Никола Шатлен — сапожник, четверо детей; Луи Даниэль — камнетес, двое детей; Луи Гено — столяр, четверо детей, Марсе — кузнец, Ютт — чернорабочий».

...Только рабочие были верны Коммуне до ее последнего часа. «В общем, Париж, — отмечал Владимир Ильич,— потерял около 100 тысяч своих сыновей, в том числе лучших рабочих всех профессий».

В этом эпизоде мы покажем сыновей и дочерей трудовой Франции, которые пришли сегодня на праздник дня Республики, к Ратуше, на которой в 1871 году трепетало знамя Коммуны.

Товарищ Жак Дюкло. «Наш национальный Жак» — как его называют в народе. Испытанный революционер. Верный друг и соратник Кашена, Тореза, Роше... Общий итог всех судебных приговоров, которыми его покарала французская реакция,— сорок пять лет тюрьмы!..

Дюкло один из авторов программы «Заставить платить богачей».

Вот он в хроникальных кадрах, снятых 14 июня 1935 года, произносит клятву Народного фронта.

Звучит голос Дюкло, записанный на пластинку:

«Мы, идущие на борьбу под красным флагом, счастливы видеть рядом с нами борцов за свободу с трехцветными знаменами, которые наши предки сделали незабываемым символом французской революции».

...Ему 73 года. Но он бодр, весел, деятелен. Мы видим его на открытии выставки, посвященной 100-летию Парижской Коммуны. Выставлена и его собственная книга о Коммуне — «На штурм неба».

Он рассказывает нам о незабываемых днях Парижской Коммуны 1871 года.

Говорит о событиях, предшествовавших Коммуне и направленных против населения французской столицы... О реакционной, антинародной политике Тьера, который 14 марта обосновался в префектуре Версаля и начал оттуда борьбу против народных масс Парижа...

Дюкло говорит о социальных реформах Коммуны и больших демократических преобразованиях...

Он напоминает об ошибках и просчетах, допущенных руководителями Коммуны в борьбе против версальцев...

Дюкло горячо и взволнованно говорит о мужестве и самоотверженности парижан и о том, чего достигли продолжатели дела коммунаров — французские коммунисты...

Плакат 1871 года. Франция поднимает знамя Коммуны.

Звучит «Марсельеза».

2. «Когда придет время вишен...»

Туристские тропы Парижа. Они известны людям далеко за пределами этого древнего города, и даже тем, кто никогда не бывал здесь, многое говорят слова Монмартр, Нотр-Дам, Большие бульвары, Сена, Лувр...

Вместе с пестрой и праздной толпой туристов мы бродим по городу и, показывая то, что они видят, стараемся приметить и сказать то, что далеко не всегда сообщают гиды.

Вот лавочки букинистов на берегах Сены.

Многие туристы деловито фотографируются

на фоне книжных развалов и довольно стереотипных репродукций. А истинные любители и ценители редких изданий, как здесь говорят, «пыльного очарования», находят отдохновение среди старинных книг, картин, карт...

Взглянем на старые карты Парижа. Это весьма серьезная и поучительная биография города, написанная на страницах его летописи чертежным пером.

Где-то в груде планов и схем мы отыщем карту семидесятых годов прошлого столетия, увидим Париж времен Коммуны, его стены и форты, в дни осады города занятые пруссаками, найдем укрепления, которые занимали федераты Домбровского, Врублевского, Ла-Сесилиа; места последних боев коммунаров с версальцами.

На этом плане легко узнаются внешние и внутренние бульвары, еще много узеньких, средневековых улиц и тупичков, но уже (если, скажем, сравнить с картой 1848 года) просматриваются широкие авеню.

Их проложил префект департамента Сены Осман, чтобы, если верить некоторым западным историкам, приспособить Париж «к новым потребностям жизни».

Но Османа волновала не столько возрастающая интенсивность уличного движения, сколько страшные видения июньских баррикад сорок восьмого года. Срывая узкие улочки, он льстил себя надеждой, что на прямых и просторных магистралях парижским рабочим уже будет невозможно вести баррикадные бои.

Он не стал пророком: его авеню оказались недостаточно широкими для современного автотранспорта...

Смотрите, вот очередная мертвая «пробка» на бульваре, как раз носящем имя самого Османа!

Плывем по Сене классическим туристским маршрутом. Его не может обойти ни одна экскурсия в Париж. Как всегда, в эту пору на берегах реки много рыбаков, лохматых хиппи, влюбленных парочек. Хватает и безработных, и бродяг, и нищих. Всех их охотно и усердно снимают на фото иностранцы и провинциалы, приехавшие погулять в столицу Франции.

Но как сюда попала американская статуя Свободы? Да, та самая, что встречает корабли в нью-йоркской гавани...

Мир помнит, что свобода, которую несли на своих знаменах парижские коммунары, была растоптана не без помощи американских «демократов».

В дни, когда весь Париж вышел на баррикады и готов был сражаться с версальцами до последней капли крови, американский посол Уошберн в провокационных целях навязывал себя Коммуне в качестве посредника между федератами и версальцами. И это в чем-то дезориентировало некоторую часть коммунаров, многие из них подходили к немецким аванпостам, а те выдавали их безжалостной солдатне Тьера и Галифе.

Гравюра «Пленные коммунары в Версале».

Версаль. Его огромный парк переполнен гуляющими. Повсюду толпы людей. Разноязычная речь. Экзотические костюмы и лица. Семьи. Парочки. И очень много детей.

Сегодня большой праздник фонтанов. В этом году они забьют в последний раз. Кончается лето...

И все ждут, когда ударит в небо прозрачная струя.

И вот она подняла уже над деревьями радужную арку.

Ничто не говорит здесь о временах Тьера и его «палате деревенщины». В сорок восьмом году Тьер советовал Луи Филиппу покинуть Париж и сосредоточить войска за пределами столицы. В семьдесят первом он сам сделал это.

В торжественных и пышных дворцах Версаля нашло прибежище «сборище вампиров всех отживших режимов».

Оно нахлынуло сюда со всеми попами и кокотками и здесь — в этих изысканных цветниках и газонах, среди вековых деревьев и мраморных статуй — творило зверскую расправу с плененными парижанами независимо от их пола и возраста.

Вот так, как изображено на этой гравюре,— обезумевшие от дикой злобы и страха «великосветские» дамы острыми иглами своих модных зонтиков выкалывали глаза расстрелянным федератам.

«Париж — это истина!» — восклицал Маркс. «Версаль — весь ложь и глашатаем этой лжи был Тьер».

Тьер — в карикатуре современного ему художника.

Париж...

Не просто здесь найти следы Коммуны, хотя в городе столько памятников, что их с избытком хватило бы на несколько стран.

Но бывает, что за каждым из них, как правило, вошедшим в канон и во все туристские проспекты, стоит такое, о чем можно не сказать, но чего нельзя забыть.

Десятки людей стекаются на Вандомскую площадь, чтобы увидеть знаменитую колонну, увенчанную статуей Наполеона.

Перед нами один из декретов Коммуны.

«Парижская Коммуна. Принимая во внимание, что императорская колонна на Вандомской площади представляет собой памятник варварства, символ грубой силы и ложной славы, апологию милитаризма, отрицание международного права, постоянное оскорбление победителями побежденных, вечное посягательство на один из трех великих принципов французской республики — братство, постановляет:

Статья единственная: колонна на Вандомской площади будет разрушена».

Члену Коммуны художнику Густаву Курбе Коммуна поручила восстановить музеи Парижа. Ему же было поручено разрушить колонну.

Вот подлинные документы.

Колонна, окутанная канатами и веревками.

Свержение колонны.

Групповое фото нескольких участников этого акта.

Памятник Александру Дюма-отцу.

Создатель «Трех мушкетеров» и «Графа Монте-Кристо» держит перо, как дирижерскую палочку.

А за его спиной сидит наш старый знакомый д'Артаньян...

Старик Дюма сочувствовал парижским пролетариям, хотя немного не дожил до Коммуны.

И мог ли он знать, что замок Иф, куда он поместил своего графа Монте-Кристо, станет страшной темницей для пятисот с лишним героев Коммуны...

Монмартр.

17 марта 1871 года Тьер отдал приказ отобрать пушки, принадлежащие Национальной гвардии. Пушки, отлитые на их деньги и собранные по подписке. Пушки, которые находились под охраной Национальной гвардии в предместьях Парижа на Бют-де-Шамон, в Бельвиле, в Шароне и, главным образом, на Монмартре.

Гравюра. Бригада генерала Леконта поднимается на Монмартрский холм.

Гравюра. Пушки на Монмартре.

Гравюра. Луиза Мишель — «Красная дева Монмартра» — бежит с криком: «Измена!»...

Улица Розье, дом № 6.

Утром 18 марта Луиза Мишель стояла у этого дома на посту 61-го Монмартрского батальона Национальной гвардии.

«Монмартр просыпался,— вспоминала она,— подымалась заря, звуки набата прорезывали воздух... Мы мечтали умереть за свободу... Нас словно что-то поднимало над землей. Пусть мы умрем, зато восстанет весь Париж. Бывают такие моменты, когда толпа становится авангардом человечества. Холм был окутан белым светом, дивной зарей освобождения»...

На одной из гравюр мы видим, как солдаты, посланные на Монмартр, чтобы увезти пушки, братаются с толпой, наполовину состоящей из женщин.

...А к одиннадцати часам вечера национальные гвардейцы вошли в Ратушу...

Теперешний Монмартр очень далек от этих воспоминаний. Пестрая, разноязычная толпа

туристов ищет в нем остатки старой деревушки с мельницами и виноградниками, развлечениями в «традиционном» духе парижской богемы.

Но вспомним слова Маркса о Коммуне, изумительно преобразившей Париж: «...распутный Париж Второй империи бесследно исчез. Столица Франции перестала быть сборным пунктом для британских лендлордов, ирландских абсентистов, американских экс-рабовладельцев и выскочек, русских экс-крепостников и валашских бояр...»

Монмартр. Площадь Тертр. Старое, невысокое здание. Слова: «Свободная Коммуна Монмартра» — так гордо называют себя живописцы этого района, еще в прошлом веке основавшие здесь свою корпорацию.

...Мы помним прекрасных художников и поэтов, прославивших Мулен Руж, Мулен де ла Галлет, площадь Тертр, сельские балы, воспевавших простые радости горожан.

Художники!.. Сколько их теперь на этой площади, овеянной славой Мане и Лотрека, Дега и Ренуара, Курбе и Домье...

Вот «Мулен де ла Галлет» Ренуара.

«Завтрак на траве» Мане.

«Аристид Брюан» Лотрека...

Они по-разному относились к Коммуне и ее идеалам.

Дюре писал Писсаро:

«...Париж пуст и пустеет еще больше... Что же касается живописцев и художников, то можно подумать, что их вообще никогда не было в Париже».

Справедливо ли это?

Перед нами Манифест об основании Федерации парижских художников.

«Художники Парижа, присоединяясь к принципам коммунистической революции, объединяются в Федерацию... В ее основу положено свободное развитие искусства».

Председателем Федерации стал Курбе.

В Совет Федерации входили Коро, Домье, Мане...

...Домье. «У этого малого под кожей Микеланджело,— говорил о нем Бальзак,— Домье в своих сатирах создает своеобразный репортаж эпохи. Он яростно атакует Версаль и Тьера, озлобленных буржуа и тупых пруссаков».

В Париже кипела артистическая жизнь.

«Людям хотелось охватить все сразу: искусство, науки, литературу, открытия... Все спешили бежать от старого мира»,— свидетельствует Луиза Мишель.

Площадь Тертр сегодня.

«Свободная Коммуна Монмартра».

Теперь в Париже можно услышать такую не очень веселую остроту: «В Париже больше Монмартра, чем Парижа в Монмартре».

Красочная, лениво фланирующая толпа.

Автомобили разных марок, переполненные кафе, стремительные официанты...

Колоритные, подчеркнуто небрежно и причудливо одетые уличные художники.

Бродячие музыканты и певцы.

Их незамысловатые песенки — от английской «Типеррери» до нашей «Катюши» — странным образом ложатся на картинки и портреты, которые тут же выходят из-под кисти, пера или мастахина кустарных живописцев.

Броская и кричащая, но стандартная продукция. Целая галерея парижских гаменов и хиппи; красивеньких пейзажей и урбанистических рисунков — все это довольно примитивно и рассчитано на самый неприхотливый вкус.

А с открытой террасы ресторана «Богема» доносится простая и волнующая песенка:

Ах, когда придет время вишен —
Соловей в ветвях громко засвистит,
Дрозд — за ним смешливый...
Девушки тогда станут шаловливы,
Юные сердца радость озарит...

«...Ах, когда придет время спелых вишен»,— негромко напевает уличный певец, подыгрывая себе на аккордеоне.

...Поднимаемся по улице Жан-Батист Клемана. Здесь, на Монмартре, жил поэт и боец Коммуны, здесь написал он «Время вишен».

«...Поскольку эта песня облетела все улицы, я решил посвятить ее, в знак памяти и искренней симпатии, одной храброй девушке...

...В воскресенье, 28 мая, в то время когда уже весь Париж находился во власти побе-

дившей реакции, несколько человек еще сражались на улице Фонтен-о-Руа...

Там было около двадцати бойцов. Баррикада плохо защищала их...»

Улица Фонтен-о-Руа. В том месте, где находилась одна из последних баррикад Парижа, играют мальчишки, прогуливаются парочки... На стене плакат, извещающий о празднике «Юманите».

«...Между 11-ю часами и полднем мы увидели, что к нам приближается девушка лет двадцати, с коробкой в руках...

...Девушка сказала, что она санитарка и после захвата версальцами баррикады на улице Сен-Мор пришла узнать, не нуждаемся ли мы в ее услугах...

...Мы узнали лишь, что ее зовут Луизой и что она работница...»

Монмартр. Напевает бродячий музыкант.

Как мне дорого время спелых вишен,
Правда, до сих пор в сердце у меня
Остается рана...

«...Что сталось с нею? Была ли она, как многие другие, расстреляна версальцами? И не должен ли я посвятить этой безвестной героине самую известную из моих песен?..»

Резкая смена ритма. Светящиеся маскарадным блеском краски монмартрских художников перекрываются мужественными и суровыми рисунками Мане.

«Гражданская война 1871 года».

«Расстрел коммунаров».

Сюда, на самую вершину Монмартра, где теперь возвышается выдержанная в романо-византийском стиле базилика Сакре-Кёр, версальцы привели одного из руководителей Коммуны Эжена Варлена.

«Тот, кто видел его хотя бы один раз, уже никогда не мог его забыть»,— вспоминал один из друзей Варлена.

Рабочий-переплетчик, член Парижской секции I Интернационала был одним из самых светлых и благородных деятелей Коммуны, человеком живого ума, беззаветного мужества и исключительной стойкости.

Избитого, израненного, потерявшего один глаз, версальцы втащили его на монмартрский холм — буквально сквозь неистовый строй озверевших буржуа.

Внизу расстилался любимый Париж, который Варлен защищал до последнего патрона. Но он уже не мог увидеть его...

И вот Париж открывается перед нами с высоких террас Сакре-Кёра.

Здесь прямо на ступеньках отдыхают люди. Сидят, прогуливаются, фотографируются, смотрят на город в стереотрубу...

И где-то здесь встретил свой последний час Варлен.

Даже такая монархическая газета, как «Трехцветное знамя», вынуждена была признать беспримерное мужество этого человека.

«Варлен шагал с такой твердостью, несмотря на то, что знал о предстоящей ему участи; жутко было даже подумать о столь долгих и томительных его страданиях».

Его последними словами были: «Да здравствует Республика! Да здравствует Коммуна!»

...Когда версальцы убивали Варлена, «Сакре-Кёра» еще не было и в помине. Эту помпезную базилику воздвигли в 1919 году: по одной версии, «во искупление грехов» Парижской Коммуны, а по другой — в память жертв франко-прусской войны.

Сакре-Кёр.

А рядом на старой монмартрской стене — совсем свежая надпись, сделанная чьей-то рукой несмываемой краской:

«Да здравствует Коммуна!»

...Как мне дорого время спелых вишен,
Прошлое живет в сердце у меня...

Эта песня уже звучит над площадью Парижской Коммуны в Венсенском лесу, где в полном разгаре большой народный праздник. Праздник газеты коммунистов «Юманите».

Площадь Ленина.

Площадь Тореза.

Улица Комарова.

Площадь Марселя Кашена.

Красные флаги, красные платки и красные галстуки.

Краснозвездные буденовки на головах парижских мальчишек.

Пилотки с буквами «ЮМА».

Трудовые люди — и парижане и делегации многих департаментов Франции — собрались на этот большой и красочный праздник. В 1970 году в нем участвовало больше 650 тысяч человек.

На этом месте в Венсенском лесу с десятого века устраивалась «ярмарка пряников». Сегодняшний праздник тоже напоминает ярмарку. Множество смешных аттракционов, веселые лотереи, импровизированные кафе и ресторанчики, артисты на большой эстраде и тысячи людей перед нею...

Но вместе с тем это грандиозная политическая манифестация.

Стенды «Юманите», «Правды» и других коммунистических и прогрессивных газет из многих стран мира.

Плакаты с ленинскими портретами, с «Авророй» и штурмом Зимнего.

Книги классиков марксизма. Труды коммунистических авторов Франции. Книги передовых писателей и общественных деятелей нашей страны и других стран.

Руководители Компартии Леруа, Фажон, Дюкло...

Леруа подписывает авторские экземпляры своей книги.

К участникам праздника с речью обращается заместитель Генерального секретаря ФКП товарищ Марше.

Здесь глубоко чтят подвиг Коммуны и помнят, что через несколько месяцев ей исполнится сто лет.

Плакаты с изображением парижских коммунаров.

Документы Коммуны.

Издания Коммуны и о Коммуне.

Номер газеты «Юманите» от 18 марта 1941 года. Он вышел в условиях фашистской оккупации. Статьи, посвященные Парижской Коммуне, подписаны Морисом Торезом, Жаком Дюкло и Бенуа Фрашоном.

...День сменяет ночь, поливает дождик, придающий неожиданное очарование этому многоцветному празднику, а народу все прибавляется и прибавляется.

Парад мажореток и шотландских стрелков.

Голоса знаменитых парижских шансонье Николиты и Саши Дистеля.

Заражая присутствующих неукротимым темпераментом, в каком-то неистовом ритме поют и танцуют негры из ансамбля «Голоса свободного Гарлема».

Все это — честь традиционному празднику «Фет-Юманите», как его здесь называют, и огромные указательные стрелы приводят людей к месту этого волнующего народного гуляния.

Вечер. Авторский павильон.

На одном из стендов демонстрируется монументальный труд писателя-коммуниста Жоржа Сориа «Большая история Коммуны». Ее в пяти больших томах выпускает издательство «Робер Лафон» и Книжный клуб Дидро.

Рассказывает Жорж Сориа. По-русски...

...В процессе работы над «Большой историей Коммуны» он изучил больше ста тысяч документов и среди них много новых, неизвестных широкой публике. Есть новые данные, свидетельствующие о сговоре версальцев с Бисмарком и прусскими военными властями...

...Сориа говорит о том огромном интересе к его работе, который проявили многие художники мира. И это, по существу, интернациональное издание.

«Большая история Коммуны» иллюстрирована рисунками Пикассо и Сикейроса, гуашами Вазарелли, Миро, Гуттузо, Матта, Сен-Санса.

Сориа показывает некоторые иллюстрации, присланные этими художниками для его книги.

«Баррикада» Гуттузо.

Врублевский...

Дмитриева...

Жан-Батист Клеман...

Сориа рассказывает о том, кому была предоставлена честь умереть за Коммуну, о ре-

волюционерах из разных стран, сражавшихся на ее баррикадах.

...Поляки Домбровский и Врублевский, венгр Лео Франкель, русская Елизавета Дмитриева, итальянские гарибальдийцы...

...Праздник «Юманите».

Вечер. Большая поляна перед эстрадой. Сверкание огней и реклам, и песня, доносящаяся из какого-то бистро.

...Коротко оно, это время вишен,
Чьи кораллы вновь собирать идут...

3. С «Интернационалом» воспрянет род людской...

Париж. Районы, прилегающие к Монмартру.

Бульвар Клиши.

Площадь Пигаль.

Бульвар Рошешуар.

Улица Мортир.

Улица Розье...

Обычный вечер.

Переполненные террасы кафе.

Лихорадочная перекличка световых реклам.

Старинная литография «Горящий Пигаль». Пожары. Бегущие женщины. Версальцы называли их «керосинщицами».

Портрет Елизаветы Дмитриевой.

Из донесения Третьему отделению секретаря русского посольства в Париже Обрескова.

Красным карандашом подчеркнуты слова «Елизавета Дмитриева».

Читаем.

«...Я знал, что эта опасная женщина, русская подданная, уже давно бросилась в социалистическое движение, что она интересовалась действиями Коммуны. 28 мая, когда армия атаковала этот квартал, Елизавету Дмитриеву видели на баррикадах; она воодушевляла федератов к сопротивлению, раздавала им амуницию и сама стреляла, стоя во главе около пятидесяти мегер...»

Пигаль. Дешевые лавчонки и аттракционы. Рекламы и гангстерских и полупорнографических фильмов. На каждом шагу вас буквально «расстреливают» бравые молодцы, очаровательные девушки и малые дети. А по всему фронтону Мулен Ружа — почти полностью обнаженная красотка...

Женщины Коммуны.

Луиза Мишель...

Корвин-Круковская...

Дмитриева...

Историк Коммуны, парижский коммунар Лиссагаре вспоминает:

«...Госпожа Дмитриева — сама раненая, поддерживала Франкеля, раненного на баррикаде Сент-Антуанского предместья... Высокая, статная, поразительно красивая, она, улыбаясь, поддерживала раненого, чья кровь стекала на ее элегантное платье...»

Туристические проспекты Парижа настойчиво приглашают вас на «пляс Пигаль», где встречается весь «элегантный Париж» и где приютилось, наверное, самое большое число увеселительных заведений, кабаре, дансингов, как говорится в туристических проспектах, «в значительной мере изменивших облик старинной деревушки Монмартр».

Да, многое изменилось и меняется в Париже.

Среди туристов — если присмотреться — больше всего американцев и западных немцев.

Американские автомобили, немецкое пиво, голливудские фильмы...

Средний парижанин не ходит на Пигаль, он относится к нему с ироническим пренебрежением: «это для туристов»...

А ведь именно здесь, как, пожалуй, нигде в другом месте, сто лет тому назад звучали слова:

— Да здравствует Коммуна.

— Да здравствует Республика!

— Да здравствует человечество!

Париж — интернациональный город и особенно тесные связи у него были с русским народом, с русской культурой, с русскими революционерами.

Здесь, в саду дворца Тюильри, прогуливались будущие декабристы...

В Пастеровском институте работал русский биолог Мечников.

Аррас. Двор ратуши, от которой веет суровым величием Первой империи. Сегодня открывается музей движения Сопротивления. И сегодня здесь собираются бывшие узники фашистских концлагерей, ветераны борьбы с фашизмом.

Съезжаются гости — представители военных миссий Советского Союза, США, Англии, Польши, Чехословакии и Югославии...

...Приезжают руководители общественных организаций и обществ ветеранов второй мировой войны.

Трехцветные знамена и кокарды. Полосатые куртки узников Освенцима и Бухенвальда... Сердечные встречи, объятия, крепкие рукопожатия.

Все эти люди во главе с военным оркестром и военным эскортом направляются отсюда к Аррасской цитадели, где гитлеровцы расстреливали борцов Сопротивления.

Вот стены этой старинной крепости.

Вот таблички с именами расстрелянных.

Имена, фамилии и профессии погибших.

Это горняцкий край, и больше всего здесь шахтеров.

Французы говорят:

«Когда поднимаются шахтеры, эхо отдается по всей Франции».

Мемориальные доски установлены здесь и в память о русских людях, павших на французской земле.

Василий Порик.

Василий Доценко.

Подходят пожилые люди, отцы, матери, близкие погибших. У многих уже взрослые внуки... Одинокие, скорбные фигуры. Сухие глаза. Цветы...

И вот уже в Цитадель входит торжественная процессия. Подразделение французских вооруженных сил. Оркестр играет марш Сопротивления.

Склоняются знамена. Мы замечаем и наши советские флаги.

На трибуне председатель местного комитета ветеранов движения Сопротивления.

Через небольшие паузы он произносит имена всех, кто оставил свое имя на этих стенах. «Умер за Францию»...

Стоит гулкая тишина.

Последними называются наши герои.

— Василий Порик... Умер за Францию...

— Василий Доценко... Умер за Францию...

Рига. На борт французского теплохода «Нева» поднимаются контейнеры с останками 293 французских военнослужащих. Они пали на нашей земле в борьбе с гитлеровскими захватчиками.

Контейнеры покрыты сине-бело-красными флагами.

Застыл почетный караул.

Звучит «Марсельеза».

Бойцы, павшие за тысячи километров от Франции, возвращаются домой.

Аррас. Двор Цитадели пуст.

Только одна далекая женская фигура застыла перед грудой венков.

И словно заговорили молчаливые таблички.

«...В тот же день я прибыл в Аррасскую тюрьму. Опять меня посадили в одиночку, опять начались допросы и истязания... Когда пойду на казнь, я буду петь «Марсельезу» и «Интернационал», и у меня в сердце будет радость от того, что мы уже видим, как тевтонские орды отступают под ударами доблестной Красной Армии...

Да здравствует Коммунистическая партия!

Да здравствует Франция!»

Мы в кабинете товарища Дюкло.

Осматриваем кабинет.

Скульптурный портрет Маркса, изваянный его правнуком Фредериком Лонге.

Марсель Кашен.

Морис Торез...

Фото: Дюкло и Долорес Ибаррури.

Деталь американского самолета, сбитого в небе Вьетнама.

Стопка старых альбомов, повествующих о днях Парижской Коммуны.

Дюкло говорит о том, что французские коммунисты всегда высоко несли и несут

славное знамя Парижской Коммуны. Они доказали это в борьбе за права и социальные свободы французского рабочего класса, в смертельных битвах с фашизмом.

...Он рассказывает о последних днях Коммуны, о майской «кровавой неделе», перелистывает старинные фотоальбомы и показывает нам уникальные фотографии и документы, запечатлевшие бои на парижских улицах.

Мы воспроизводим эти же места сегодня, с тех же самых точек, с которых снимали безвестные фоторепортеры 1871 года.

...Разрушения на улице Риволи.

...Сожженная Ратуша.

...Дворец Тюильри, горевший три дня подряд.

...Площадь Комба.

...Баррикада на бульваре Бельвиль.

...Баррикада на площади Конкорд.

...Улица Дезабез — федераты перед боем.

...Баррикады на улице Кастелоне.

В этих местах Парижа федераты оказывали версальцам самое отчаянное сопротивление. Смертельно ранен был Ярослав Домбровский, сражавшийся на баррикадах улицы Мирра. На бульваре Вольтер погиб Шарль Делеклюз...

Улица Аксо, дом 81.

В этом доме в последний раз собрались члены Парижской Коммуны — лишь несколько человек. Потом они ушли на баррикады в свой последний бой...

Улица Фонтен-о-Руа. Здесь была последняя майская баррикада. Где?.. В каком месте?.. Сейчас уже никто этого точно не знает. Может быть, только хозяева и завсегдатаи бистро на этой улице?.. Мы обратились к ним, и они долго и горячо спорили о том, где могла находиться последняя баррикада.

Фотография тех дней. Тела убитых коммунаров. Пустая улица...

...Дюкло говорит о том, что буржуазные историки обвиняют Коммуну в жестокости и варварстве. Но на самом деле Парижская Коммуна отличалась гуманностью и даже мягкостью, каких не знал ни один режим за всю историю Франции. Коммуна отменила смертную казнь и торжественно сожгла гильотину на площади Вольтер. И даже в тех случаях, когда нужно было действовать сурово и решительно, она проявляла недопустимую слабость.

Самые ожесточенные бои разгорелись на кладбище Пер-Лашез.

Пер-Лашез.

Великие могилы — Мольер, Лафонтен, Делакруа, Шопен, Россини — молчаливые свидетели этих боев.

Многие из этих могил и склепов стали последними бастионами и федератов. Они сражались и умирали среди славных памятников со словами: «Да здравствует Коммуна!»

Но больше всего их пало у этой невысокой стены, она так и называется теперь — Стена коммунаров. Сюда приводили и расстреливали федератов из других районов города.

На Стене лаконичная надпись: «Мертвым Коммуны».

Рядом могилы коммунаров — Поля Лафарга и его жены Лауры — дочери Маркса, Лефрансе, Бенуа Малона, Жана-Батиста Клемана и генерала Врублевского...

Здесь же похоронены Кашен, Торез, Элюар, Поль Вайян-Кутюрье, Анри Барбюс...

Здесь же мемориальные памятники героям Сопротивления и жертвам фашизма.

...Авеню Гамбетта. Сквер, на котором воздвигнут небольшой памятник парижским коммунарам. Марианна, прислонившись к стене, защищает своих верных и бесстрашных сыновей. Их скульптурные портреты высечены в камне.

Л и ц а...

Л и ц а...

Л и ц а...

— Расстреливайте всех, у кого на руках следы пороха!

— Расстреливайте тех, у кого на плече пятно от приклада!..— приказывали версальцы.

— Расстреливайте всех, кто носит итальянскую или польскую фамилию!..

Вот свидетельство газеты, сочувствующей версальцам.

«Это была страшная бойня! На Шомонских высотах и на Пер-Лашез убито 10 тысяч инсургентов... число убитых в дни «кровавой недели» несопоставимо с количеством жертв за все годы Великой французской революции»...

Пер-Лашез.

Молчаливые могилы.

Стена коммунаров.

«Скажу вам только о груде трупов,— писал Золя в газете «Семафор»,— которые уложили штабелями под мостами... Нет, никогда не забыть мне ужаса, от которого сжалось мое сердце, при виде этой массы окровавленных тел, брошенных как попало...»

С глубокой болью и гневом рассказал о тех трагических днях Карл Маркс:

«...Спокойный Париж рабочих, Париж Коммуны, превращается внезапно этими алчущими крови сторожевыми псами «порядка» в какой-то ад. Что говорит это чудовищное превращение рассудку буржуазии всех стран? Только то, что Коммуна устроила заговор против цивилизации! Народ Парижа с воодушевлением жертвует собой за Коммуну: ни одна из известных историй битв не знала такого самопожертвования...»

Французы, шутя, утверждают: «Сорок королей в тысячу лет создали Францию». Мы бы сказали по-другому, если говорить о городе Коммуны. «Три революции, Парижская Коммуна и двадцать тысяч бистро создали Париж».

Невозможно представить себе этот город без уличных бистро и кафе. Почти у каждого из них есть свои постоянные клиенты и завсегдатаи. Сюда заходят выпить чашечку кофе, написать письмо, просмотреть свежую газету, поиграть на автоматическом бильярде...

В старых кафе остались автографы известных художников, артистов, писателей, политических деятелей.

Монпарнас.

Кафе «Клюзере де Лиля». Его возраст подбирается к сотне.

Заходим, смотрим карточку. На ней изображены русские очень знакомые лица. Да, без труда можно узнать В. И. Ленина и Надежду Константиновну Крупскую. Они сидят за столиком кафе.

Вот этот столик. И бронзовая монограмма: «В. Ленин».

Есть монограммы и на других столиках — «Маларме», он сидел за тем же столиком, что и Владимир Ильич... Поэт Форт, художник Модильяни, писатель Хемингуэй в разное время посещали кафе на Монпарнасе.

Улица Мари-Роз, дом № 4. Мемориальная доска установлена на нем в 1945 году — еще не кончилась вторая мировая война.

«...Этот иностранец, живущий в Париже с 1908 года по 1912 год,— писал Жан-Ришар Блок,— простой в обращении, деятельный и трудолюбивый. Это Ленин...

Днем его можно увидеть в Национальной библиотеке. Он один из самых усердных посетителей читального зала. Иногда вечерами он выходит из дома со своей спутницей: он любит заглянуть в зрительные залы рабочих кварталов, в эти скромные театрики и кабаре парижских окраин...»

Париж в документальных кадрах «всевидящего и всезнающего Патэ», снятых между 1910—1914 годами. Именно в эти годы здесь жил Ленин, и на улицах французской столицы он мог видеть то, что проходит сейчас перед нами в старых, малоизвестных кадрах.

Фиакры, омнибусы, автомобили с высокими крышами — на Елисейских полях...

На площади Согласия...

На Больших бульварах...

Уже дают знать себя пробки, но людей все-таки больше, чем экипажей.

Разносчики хлеба, продавцы цветов и всякой снеди...

Моды, напоминающие современные макси-юбки и пальто...

Грошовые аттракционы и увеселения, где, по наблюдению Аполлинера, «разбитые шарманки плачут по дворам»...

Конки и газовые фонари...

И множество лихих велосипедистов.

Среди этой толчеи и сутолоки тогда можно было встретить и велосипед Владимира Ильича. Почти каждый день пересекая чуть ли не весь город, он проезжал от улицы Мари-Роз до Национальной библиотеки.

«Я здесь частенько думал об опасности аварий, когда на велосипеде ездил по центру Парижа, где движение дьявольское»,— пишет он Дмитрию Ульянову.

Монпарнасский вокзал...

Бульвар Сен-Мишель...

Люксембургский сад...

Мост через Сену...

Площадь Республики...

Менильмонтан...

Он ехал кварталами Коммуны, призрак которой все еще не давал спать парижским буржуа.

«Живя мыслью о России, Ильич внимательно изучает и французское рабочее движение»,— вспоминает Крупская.

В преддверии решающих революционных битв перед его мысленным взором встают баррикады парижских коммунаров и краснопресненских дружинников.

«...И, несмотря на все различие в целях и задачах,— пишет Ленин в 1908 году,— поставленных перед русской революцией, сравнительно с французской 1871 года, русский пролетариат должен был прибегнуть к тому же способу борьбы, которому начало дала Парижская Коммуна — к гражданской войне... Бывают моменты, когда интересы пролетариата требуют беспощадного истребления врагов в открытых боевых схватках. Впервые показал это французский пролетариат в Коммуне и блестяще подтвердил русский пролетариат в декабрьском восстании. Пусть оба эти грандиозные восстания рабочего класса подавлены — будет новое восстание, перед которым слабыми окажутся силы врагов пролетариата, из которого с полной победой выйдет социалистический пролетариат».

Париж. 29 декабря 1970 года. Переполненный дворец «Мютюалите». Здесь проходит торжественный митинг, посвященный 50-летию Французской компартии. Его открывает один из ее основателей — Жак Дюкло.

Выступает заместитель Генерального секретаря ФКП Жорж Марше.

Звучат слова приветствия ЦК КПСС французским коммунистам.

«...Ныне Французская коммунистическая партия — крупнейшая политическая партия Франции, играющая важную роль в жизни нации. Она выступает как законная наследница революционных и демократических традиций французского народа, как продолжательница дела героической Парижской Коммуны».

Отдаленная мелодия «Интернационала».

— «Юманите-Диманш»!.. «Юманите-Диманш»! — предлагает воскресную газету прохожим немолодой, суховатый человек невысокого роста.

И надо думать, что его здесь хорошо знают. Подходят, здороваются за руку, берут газету, о чем-то беседуют. Люди, как правило, рабочего вида.

Воскресный день. Хорошая солнечная погода. Веселенький, красочный базарчик. Принаряженные люди. Гуляют семьями, с детьми. Подъезжают на машинах и велосипедах к этому рыночку и продавцу газет.

Мы находимся в крупном рабочем пригороде Парижа — Сен-Дени.

А человек, продающий «Юманите»,— его мэр, старый коммунист и активист по распространению коммунистической печати товарищ Огюст Жилло.

Большие предприятия и новые жилые кварталы, построенные коммунистической мерией, соседствуют с шедевром готической архитектуры базиликой Сен-Дени.

В базилике покоятся все короли Франции, как говорят,— кроме пяти. А совсем недалеко от королевской усыпальницы — могила человека, имя которого известно людям больше, чем любая из самых старых королевских династий и родов.

На могильной плите — Серп и молот.

И раскрытая книга.

А в книге слова: «Это есть наш последний...»

Здесь лежит рабочий и композитор Пьер Дегейтер. С ним — его жена и сын, погибший в первую мировую войну.

Дегейтер — автор музыки «Интернационала».

«Коммуна подавлена... А «Интернационал» разнес ее идеи по всему миру, и она жива теперь больше, чем когда-нибудь»* — это слова Владимира Ильича.

Дом, где жил Дегейтер.

Проспект имени Ленина в пригороде Сен-Дени...

Звучит «Интернационал».

Стихи пролетарского гимна принадлежат поэту и коммунару Эжену Потье.

Могила Потье на кладбище Пер-Лашез.

Потье написал «Интернационал» в июне 1871 года — «...на другой день, можно сказать, после кровавого майского поражения».

Могила Потье.

«...Все поняли, что Франция потеряла в одно и то же время выдающегося социалиста и талантливого народного поэта...— писал Бенуа Малон в «Социалистическом обозрении».— У него был характер ребенка, сердце героя, душа апостола, призвание поэта...»

Могила Лефрансе — коммунара, которому Потье посвятил «Интернационал».

Могилы Врублевского, Малона, Клемана, Тореза, Кашена... Песня разрастается, поднимается над кладбищем, звучит над Стеной коммунаров, над памятником на авеню Гамбетта.

Марианна... Лица...

Надпись на стене:

«То, что мы просим у будущего, то, что мы требуем от него,— это справедливости, но не мести». Виктор Гюго.

«Юность, помни!..» — начертано на памятнике жертвам фашизма.

И перед нами словно проходит юность Франции. Видим лица сегодняшних юношей и девушек — очень разные, но удивительно живые, непосредственные, схваченные объективом в своем естественном выражении. Сосредоточенные, задумчивые, веселые, грустные, радостные — целая гамма характеров и настроений.

Кажется, что это к ним обращены слова, высеченные в камне многих мемориальных мест Парижа.

«Смерть расстрелянных была больше, чем победа».

«Сердца, которые ненавидят войну, бились за свободу в том же ритме, в котором чередовались времена года, приливы и отливы, день и ночь».

«Я родился, чтобы любить, чтобы постичь тебя, свобода».

«Юность, помни...»

Мы кончаем свои съемки в Париже. И как всегда, после работы, разобрав аппаратуру, ее укладывают в машину наши молодые помощники — ассистент оператора Аллен и шофер Ги. Надо заметить, что когда мы начинали картину, они имели смутное представление о Парижской Коммуне.

А завтра Ги уходит в армию.

Мы прощаемся с ним на террасе одного из кафе на бульваре Сен-Мишель. Это и последний разговор и последнее интервью для нашего фильма.

Ги говорит о мужестве и благородстве коммунаров, о том, что они хотели счастья для всех людей, о том, что сейчас очень важно жить в мире и всегда стремиться к свободе... А для этого нужно лучше знать друг друга, больше общаться и обмениваться идеями... Сам он после воинской службы хотел бы приехать в Советский Союз.

Уходит вдаль оживленная улица, заполненная главным образом молодежью — студентами, лицеистами...

И мы снова, как и в начале картины, поднимаемся над городом, над Сеной и смотрим на остров Сите — через фигуры причудливых, страшноватых химер Нотр-Дам.

Вот одна — самая, кажется, выразительная — «Черт-мыслитель».

А внизу на сквере почти в такой же позе и с таким же выражением лица сидит пожи-

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 22, стр. 274.

лой, видимо, истрепанный нелегкой судьбой человек.

В жизни еще немало химер...

А утренняя заря окрашивает все вокруг в алый цвет.

И белый парусник в гербе Парижа кажется алым.

«Волны бьют его, а он не тонет».

Конец фильма

Эпилог

(Мы предлагаем снять его в мае 1971 года, когда вся трудовая Франция будет отмечать 100-летие Парижской Коммуны, и дополним этим эпизодом наш фильм.)

Париж. Последнее воскресенье мая 1971 года.

Тысячи людей с цветами и знаменами направляются к кладбищу Пер-Лашез.

Они идут путем Коммуны, дорогой всех больших рабочих манифестаций — от площади Республики, по бульварам Бельвиль и Менильмонтан.

В день 100-летия майской «кровавой недели» они идут отдать дань уважения героям и мученикам Коммуны.

Стена коммунаров.

Здесь никогда не вянут цветы.

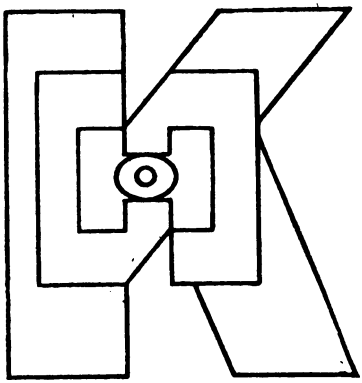
Даже во время оккупации Франции Центральный Комитет Французской коммунистической партии ежегодно возлагал к этой стене венки. Немцы их быстро убирали, но они красноречиво свидетельствовали о том, что борьба, начатая в 1871 году, продолжается.

У Стены коммунаров выступал Ленин — величайший стратег и тактик пролетарской революции, сказавший, что «Коммуна есть величайший образец величайшего движения XIX века».

...Власти запретили устанавливать памятник у Стены коммунаров, на ней одна только надпись: «Мертвым Коммуны».

Но Коммуна жива. И теперь, через сто лет после своего крушения, как никогда раньше.

И сегодня мы говорим словами автора «Интернационала» Эжена Потье; нет, она не умерла, она жива,— говорим мы,— да здравствует Коммуна!



Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Белорусский вокзал», 10 ч.
Автор сценария В. Трунин. Режиссер-постановщик А. Смирнов. Главный оператор П. Лебешев. Главный художник В. Коровин. Звукооператор Я. Потоцкий.
В главных ролях: А. Глазырин, Е. Леонов, А. Папанов, В. Сафонов, Н. Ургант, Р. Куркина, Л. Соколова, М. Терехова, Н. Колофидин, Ю. Орлов, Н. Волков, А. Январев.

«В лазоревой степи» (по ранним рассказам М. Шолохова), 10 ч.
Новелла «К о л о в е р т ь».
Авторы сценария Ю. Лукин, В. Лонской, В. Шамшурин. Режиссеры-постановщики В. Лонской, В. Шамшурин. Оператор Г. Шпаклер. Художник К. Степанов. Композитор М. Зив. Звукооператор В. Лагутина.
В главных ролях: П. Кармунин, Н. Федосова, А. Солоницын, Ю. Назаров, Г. Михайлов, А. Зимовнов, Н. Смирнов, Е. Герасимов, И. Савкин, В. Козел.
Новелла «Ч е р в о т о ч и н а».
Авторы сценария Ю. Лукин, В. Попов. Режиссер-постановщик В. Кольцов. Оператор И. Мельников. Художник К. Степанов. Композитор М. Зив. Звукооператор В. Лагутина.
В главных ролях: Е. Лебедев, В. Шаповалов, В. Семенов, Г. Федотова, Л. Соколова, В. Сергачев, З. Кириенко.
Новелла «П р о д к о м и с с а р».
Авторы сценария Ю. Лукин, О. Бондарев. Режиссер-постановщик О. Бондарев. Оператор А. Рябов. Художник Н. Усачев. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор В. Лагутина.
В главных ролях: С. Шакуров, В. Шульгин, Н. Погодин.

«Когда расходится туман» (по мотивам повести А. Клещенко), 10 ч.
Автор сценария С. Столяров. Режиссер-постановщик Ю. Вышинский. Операторы Н. Большаков, П. Терпсихоров. Художник В. Голиков. Композитор А. Муравлев. Звукооператор Р. Берз.
В главных ролях: В. Авдюшко, Л. Хитяева, Л. Кмит, К. Столяров, Л. Виккел, А. Данилова, С. Голованов, Ю. Леонидов, В. Куркина, Ю. Назаров, В. Колпаков, Ю. Киреев, В. Сафонов.

«Молодые» (по мотивам романа А. Андреева «Рассудите нас, люди»), 10 ч.
Автор сценария А. Червинский. Режиссер-постановщик Н. Москаленко. Главный оператор Н. Олоновский. Главный художник Н. Мешкова. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор Т. Баталова.
В главных ролях: Е. Киндинов, Л. Нефедова, М. Горошеня, Н. Пшенная, Н. Мордюкова, Т. Пельтцер, А. Ларионова, А. Джигарханян, М. Кокшенов, В. Тихонов, Н. Сергиенко, Г. Козлов, В. Невинный.

«Случай с Полыниным» (по одноименной повести К. Симонова), 10 ч.
Авторы сценария К. Симонов, А. Сахаров. Режиссер-постановщик А. Сахаров. Главные операторы Г. Абрамян, Н. Немоляев. Художник Ф. Ясюкевич. Композитор Ю. Левитин. Звукооператоры В. Лещев, В. Щедрина.
В главных ролях: А. Вертинская, О. Ефремов, О. Табаков, Н. Мордюкова, Б. Манякина, Г. Бурков, А. Ханов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Как стать мужчиной», 7 ч.
Новелла «Ж е н я», 3 ч.
Автор сценария Н. Григорьев. Режиссер-постановщик И. Тарковская. Оператор-постановщик Б. Середин. Художник С. Серебрянников. Композитор В. Овчинников. Звукооператор В. Приленский.
В главных ролях: Ж. Байер, И. Гольцова, Л. Боравлева, Т. Ларина.
Новелла «Б у б а», 4 ч.
Автор сценария В. Титов. Режиссер-постановщик Х. Хажкасимов. Оператор Г. Тутунов. Художник С. Серебрянников. Композитор К. Молчанов. Звукооператор М. Голудзин.
В главных ролях: М. Хавпачев, Г. Кавтарадзе, Б. Цуладзе, Е. Васильева, Л. Алоев, А. Тухужев, А. Лорня, А. Шеренц, В. Абаев, Я. Бакрадзе.

«Тайна железной двери» (по мотивам повести Ю. Томина «Шел по городу волшебник»), 7 ч.
Автор сценария А. Рейжевский. Режиссер-постановщик М. Юзовский. Оператор В. Гришин. Художники Л. Безсмертнова, А. Вагичев. Композитор В. Гамалея. Звукооператор Ю. Закржевский.
В главных ролях: А. Фрейндлих, О. Табаков, С. Крамаров, Ю. Успенский, Э. Микалюнас, А. Харыбин, М. Юзовский, С. Евсюнин.

«Хуторок в степи» (по одноименному роману В. Катаева), 10 ч.
Автор сценария В. Катаев. Режиссер-постановщик Б. Бунеев. Главный оператор Г. Гарибян. Художник О. Беднова. Композитор М. Раухвергер. Звукооператор Н. Кратенкова.
В главных ролях: И. Корытнюк, А. Юдин, С. Орлова, Н. Марцишевская, С. Корытнюк, Н. Меньшикова, Ю. Любимов, А. Гончар, В. Захарченко, Л. Колюжная, В. Мизин, Т. Панкова, К. Румянова, В. Якут, Н. Деликторская, Г. Милляр, Д. Домбровский, Н. Пянтковская, А. Думиника, С. Простяков, Е. Гуров, В. Плотников, В. Галактионов, Д. Пономаренко, В. Зуева, С. Пученян, К. Карельских, Л. Потемкин, В. Клюев, Л. Реутов, В. Липпарт, Н. Шавыкин.

Киностудия «Ленфильм»

«Миссия в Кабуле», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария В. Владимиров, П. Финн. Режиссер-постановщик Л. Квинихидзе. Главный оператор В. Чумак. Главный художник Е. Гуков. Композиторы В. Успенский, Л. Гарин. Звукооператор А. Шаргородский.
В главных ролях: О. Жаков, И. Мирошниченко, Г. Стриженов, О. Стриженов, О. Кобериdзе, Р. Тазетдинов, Э. Виторган, В. Заманский, А. Демьяненко, О. Видов, Л. Норейка, Е. Добронравова, В. Зельдин, А. Масюлис, В. Этуш, О. Лебзак.

«Ночная смена», 9 ч.
Авторы сценария А. Гельман, Т. Калецкая. Режиссер-постановщик Л. Менакер. Главный оператор В. Карасев. Художник А. Вагин. Композитор Я. Вайсбурд. Звукооператор М. Лазарев.
В главных ролях: Ю. Толубеев, А. Чернова, Г. Корольков, В. Владимирова, Т. Говорова, Е. Легурова, Г. Юшко, В. Павлов, Ю. Визбор, Ф. Одиноков, М. Ладыгин, Г. Штиль, Г. Орлов, В. Лосев, В. Варкин, М. Мудров.

«Салют, Мария!», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария Г. Бакланов, И. Хейфиц. Режиссер-постановщик И. Хейфиц. Главный оператор Г. Мараньджян. Художники Б. Маневич, И. Каплан. Композитор Н. Симонян. Звукооператор К. Лашков.
В главных ролях: А. Роговцева, А. Гутьеррес, В. Соломин, В. Татосов, В. Владимирова, А. Баринов, Т. Бедова, З. Славина, В. Золотухин.

«Семь невест ефрейтора Збруева», 10 ч.
Автор сценария В. Валуцкий. Режиссер-постановщик В. Мельников. Главные операторы Д. Долинин, Ю. Векслер. Художник Б. Маневич. Композитор Г. Портнов. Звукооператор А. Зверева.
В главных ролях: С. Морозов, Н. Варлей, М. Вертинская, И. Куберская, Е. Соловей, Т. Федорова, Н. Четверикова, Е. Алексеева, В. Пугачева, О. Григорьева, Л. Тищенко, Л. Старицына, В. Меркурьев, Л. Куравлев, В. Кожевников.

«Хозяин», 10 ч.
Авторы сценария В. Аксенов, А. Гольбурт. Режиссер-постановщик М. Ершов. Главный оператор А. Назаров. Художник М. Иванов. Композитор В. Чистяков. Звукооператор С. Шумячер.
В главных ролях: Е. Гвоздев, М. Кокшенов, Т. Бедова, М. Вертинская, А. Смирнов, Н. Федорцов, К. Адашевский.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«В тридевятом царстве...», 9 ч.
Автор сценария В. Губарев. Режиссер-постановщик Е. Шерстобитов. Главный оператор Н. Журавлев. Художники В. Новаков, М. Терещенко. Композитор И. Ключарев. Звукооператор Н. Трахтенберг.
В главных ролях: Н. Давыдова, Г. Максимов, Т. Носова, С. Сибель, С. Мартинсон, И. Мурзаева, А. Папанов, Н. Гаврилов, С. Мишулин.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Война под крышами» (по мотивам романа А. Адамовича), 10 ч.
Автор сценария А. Адамович. Режиссер-постановщик В. Туров. Главный оператор С. Петровский. Художник Е. Ганкин. Композитор А. Волконский. Звукооператор К. Бакк.
В главных ролях: Н. Ургант, Е. Уварова, Л. Малиновская, Е. Васильева, Д. Капка, А. Демьяненко, М. Матвеев, А. Захаров, В. Мартынов, В. Маслов, В. Белокуров, Я. Грантиньш, Д. Орлов, В. Чекмарев, В. Пицек, Ю. Горобец.

«Сыновья уходят в бой» (по мотивам романа А. Адамовича), 10 ч.
Автор сценария А. Адамович. Режиссер-постановщик В. Туров. Главный оператор С. Петровский. Художник Е. Ганкин. Композитор А. Волконский. Звукооператор Н. Веденеев.
В главных ролях: Н. Ургант, С. Суховей, О. Лысенко, С. Чуркин, К. Григорьев, Ю. Горобец, Д. Капка, А. Захаров, В. Мартынов.

Киностудия «Молдова-филм»

«Взрыв замедленного действия», 10 ч.
Авторы сценария М. Мельник, Б. Сааков, при участии В. Гажиу. Режиссер-постановщик В. Гажиу. Главный оператор Л. Проскуров. Художники В. Ковриг, Н. Апостолидзе. Композитор Е. Дога. Звукооператор А. Чайка.
В главных ролях: А. Азо, С. Соколовский, Л. Малеванная, В. Брескаму, Н. Сайко, Е. Весник, К. Константинов, И. Дмитриев, З. Цахилова, М. Сидоркин, О. Аросева, М. Бадиков, В. Вильский, В. Волчек, К. Гун, В. Иванчук, В. Казин, В. Маркин, В. Маренков, Д. Маржине, В. Рунге, А. Смирнов, А. Фриденталь.

«Крутизна», 8 ч.
Авторы сценария В. Бешлягэ, Я. Бургиу, В. Рожковский. Режиссер-постановщик Я. Бургиу. Главный оператор И. Поздняков. Художник А. Матер. Композитор Е. Дога. Звукооператоры А. Буруянэ, Е. Рейтих.
В главных ролях: М. Дони, А. Плэчинтэ, Г. Григориу, Д. Коча, В. Чекмарев, Е. Тудорашку, Т. Грузин, И. Аракелу, Й. Апостолов, Д. Дариенко, М. Курагэу, В. Райляну, А. Нагиц, С. Пайкова, С. Волонтир, П. Сорин.

«Риск», 9 ч.
Автор сценария П. Дидык, при участии Э. Володарского, Н. Михалкова. Режиссер-постановщик В. Паскару. Главный оператор В. Чуря. Художники С. Булгаков, А. Роман. Композитор В. Загорский. Звукооператор А. Камерзан.
В главных ролях: Н. Зорина, Л. Мерзин, Н. Бурляев, У. Пуцитис, В. Дворжецкий, О. Кродерс, Г. Юшко, О. Эскола, И. Стариков, К. Забулионис, Э. Хермакюла, К. Гайдукевич, В. Волков, В. Шульгин, В. Емельянов.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Десница великого мастера» (по роману К. Гамсахурдиа), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария К. Гамсахурдиа, В. Таблиашвили. Режиссеры-постановщики В. Таблиашвили, Д. Абашидзе. Главный оператор Г. Челидзе. Художники М. Гоголашвили, К. Хуцишвили. Композитор А. Кереселидзе. Звукооператор Р. Кезели.
В главных ролях: О. Мегвинетухуцеси, С. Магалашвили, В. Годзиашвили, Д. Джурхадзе, А. Васадзе, Г. Геловани, Д. Мчедлидзе, Л. Бадурашвили, Л. Асатиани, Т. Арчавадзе, В. Анджапаридзе, Д. Абашидзе, Т. Мушкудиани, С. Такайшвили, Л. Абашидзе, А. Такидзе, С. Багашвили, М. Султанишвили, К. Даушвили, Г. Тохадзе, З. Капианидзе.

«Чермен», 8 ч.
Авторы сценария Г. Плиев, А. Мишарин. Режиссер-постановщик Н. Санишвили. Главный оператор Д. Марше. Художник Р. Мирзашвили. Композитор И. Габараев. Звукооператоры О. Гегечкори, А. Петрусенко.
В главных ролях: Б. Ватаев, В. Тхапсаев, К. Сланов, М. Абаев, К. Даушвили, Т. Кантемирова, У. Хурумов, Ф. Калагов, А. Дзиваев, Д. Габараев, З. Капианидзе, В. Анджапаридзе, А. Сланов.

Киностудия «Узбекфильм»

«Интеграл», 8 ч.
Сценарий и постановка Х. Ахмара. Главный оператор А. Панн. Художник В. Добрин. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор А. Кудряшов.

В главных ролях: Р. Сагдуллаев, Х. Умаров, Ш. Иргашев, Д. Низамходжаев, Т. Ахмедова, Р. Ибрагимова, М. Каюмов, Т. Трушина.

«Фитиль» № 102 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Х о б б и» («Мосфильм»). Автор сценария Ю. Рихтер. Режиссер В. Попов. Оператор Е. Гимпельсон. Художник И. Шретер. Звукооператор И. Любченко. В ролях: А. Адоскин, Р. Ткачук.

«А в т о с е р в и с» (ЦСДФ). Автор сценария и режиссер С. Киселев. Звукооператор Ю. Игнатов.

«Д е л а с л у ж е б н ы е» (киностудия имени М. Горького). Автор сценария С. Михалков. Режиссер М. Осепьян. Оператор А. Филатов. Художник В. Гаврилов. Звукооператор А. Елисеев.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор журнала И. Любченко.

«Фитиль» № 103 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«С у к» («Союзмультфильм»). Автор сценария Б. Калистратов. Режиссер Н. Лернер. Художник Р. Зельма. Оператор Е. Петрова. Композитор О. Фельцман. Звукооператор Б. Фильчиков.

«С о у ч а с т н и к и» (ЦСДФ). Автор сценария и режиссер С. Страхов. Операторы В. Извеков, В. Новицкий. Художники А. Зуев, В. Крестьяников. Звукооператор И. Смирнов.

«Н е н о р м а л ь н ы й» (Одесская киностудия). Автор сценария М. Жванецкий. Режиссер-постановщик В. Сергеев. Оператор Ф. Анисимова. Художник М. Заяц. Звукооператор И. Скиндер. В ролях: Е. Ефимова, Е. Котов, С. Крупник, Л. Полякова, В. Плотников.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор журнала И. Любченко.

З а р у б е ж н ы е ф и л ь м ы

«Герой резерва», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария Руди Штраль, Вольфганг Лудерер. Режиссер Вольфганг Лудерер. Оператор Ганс Гейнрих. Художник Иоахим Отто. Композитор Вольфганг Питш.

В ролях: Рольф Геррихт, Марита Бёме, Герхард Раххольд, Гюнтер Симон, Хорст Йонишкан, Петер Егер.

«В логове летучих мышей», 10 ч.

Производство Корейской студии художественных фильмов (КНДР).

Авторы сценария Ан Ен Тю, Чо Юн Голь. Режиссер Цой Нам Сон. Оператор Чон Бон Чху. Художник Сон Ген Чен. Композитор Ли Хак Пом.

В ролях: Син Дон Чхоль, Пак Тхе Су, Сон Бёк Ок, Ким Дарь Ен, Ким Сын О, Ли Гён Хван, Чон Тхе У, Ли Ги Рин, Син Сё Мие, Хо Чхун Бо, Ко Чхан Гил, Пак Ен Ча.

«Лусия» (2 серии), 18 ч.

Новелла «1895», новелла «1932», новелла «196...».

Производство ИКАИК (Куба).

Авторы сценария Умберто Солас, Хулио Гарсиа Эспиноса, Нельсон Родригес. Режиссер Умберто Солас. Оператор Хорхе Эррера. Художники Педро Гарсия Эспиноса, Роберта Микели.

В ролях: Ракель Ревуэльта, Эдуардо Моурэ, Эслинда Нуньес, Рамон Брито, Адела Легра, Адольфо Льяурадо, Идалия Анреус, Эрминия Санчес, Сильвия Планес, Флора Лаутен, Элена Молинет, Рохелио Блайн, Тэтэ Вергара, Флавио Кальдерин, Арамис Дельгадо.

«Секира» (по роману Михаила Садовяну), 9 ч.

Производство киностудий «Букурешть» (Румыния) —«И. Д. И. Чинематографика» (Италия).

Автор сценария и режиссер Мирча Мурешан. Оператор Нику Стан. Художник Марчел Богос. Композитор Морис ле Ру.

В ролях: Маргарита Лозано, Фолько Люлли, Сидония Манолаке, Пауль Мисай, Константин Анатоль.

«Прожигатели жизни», 10 ч.

Производство киностудии «Барандов» (Чехословакия).

Автор сценария Вратислав Блажек. Режиссер Зденек Подскальский. Оператор Франтишек Валерт. Художник Борис Моравец. Композиторы Эвжен Иллин, Властимил Гала.

В ролях: Властимил Бродский, Иржи Совак, Ян Либичек, Иржина Богдалова, Иржина Ираскова, Ива Янжурова, Иржина Шейбалова.

«Решительная барышня» («Отважная барышня»), 9 ч.

Производство киностудии «Барандов» (Чехословакия).

Авторы сценария Вратислав Блажек, Отто Зеленка. Режиссер Франтишек Филип. Оператор Рудольф Сталь. Художник Ян Зазворка. Композиторы Иржи Маласек, Иржи Бажант.

В ролях: Иржина Богдалова, Иозеф Кемр, Вацлав Воска, Стелла Зазворкова, Зденек Крызанек.

«Когда цвели маки» («Кровавая легенда»), 8 ч.

Производство «Спомен парк» (Югославия).

Автор сценария и режиссер Тори Янкович. Оператор Ежи Буйчик. Художник Властимир Гаврик. Композитор Войислав Костич.

В ролях: Мира Ступица, Мия Алексич, Люба Тадич, Любиша Йованович, Бата Живойинович, Янез Врховец, Зорица Миладинович, Драган Петрович, Зоран Петрович, Нинослав Петрович, Зоран Миленкович.

«Любовь и перебранка» 8 ч.

Производство «Кроатия-фильм» (Югославия).

Автор сценария и режиссер Антун Врдоляк. Оператор Миливой Майнарич. Художник Желимир Заготта. Композитор Живан Цвиткович.

В ролях: Борис Дворник, Ружица Сокич, Борис Бузанчич, Татьяна Белякова-Салай, Карло Булич, Мато Эргович, Звонко Лепетич, Владимир Медар.

«Оливер!» (по мотивам романа Диккенса «Оливер Твист»), 1-я серия —9 ч., 2-я серия —7 ч.

Производство «Ромулус» (Англия).

Автор сценария Вернон Харрис. Режиссер Кэрол Рид. Оператор Освальд Моррис. Художник Теренс Марш. Музыка Лайонела Барта.

В ролях: Рон Муди, Шани Уоллис, Оливер Рид, Гарри Секомб, Хью Гриффит, Марк Лестер, Джек Уайлд.

«Тень над Ангкором», 9 ч.

Производство «Кхемара Пикчерс» (Камбоджа).

Автор сценария Нородом Сианук. Режиссеры Нородом Сианук, Ханг Тхун Хак. Оператор Сом Сам Аль.

В ролях: Нородом Сианук, Моника Сианук, Нопнем, Бруно Форсминетти, Ди Савет.

«Один день жизни», 10 ч.

Производство «Кабрера-Чурубуско» (Мексика).

Авторы сценария Эмилио Фернандес, Маурисио Магдалено. Режиссер Эмилио Фернандес. Оператор Габриель Фигероа. Художник Мануель Фонтанальс. Композитор Антонио Диас Конде.

В ролях: Роберто Каньедо, Колумба Домингес, Фернандо Фернандес, Росаура Ревуэльтас, Хулио Вильяреаль.

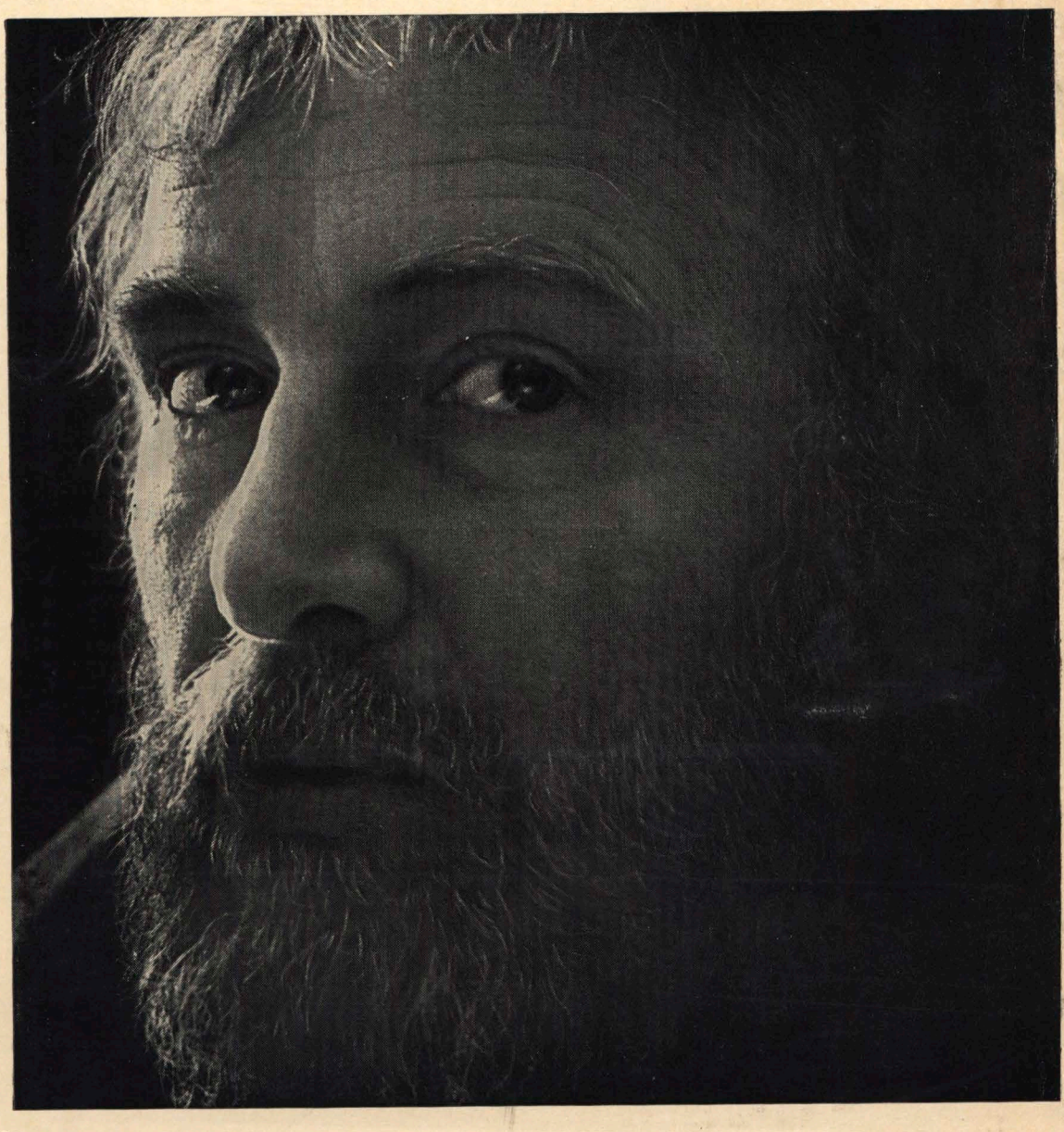
«Респектабельные семьи» (по повести Абдаррахмана Аль-Хамиси), 9 ч.

Производство Генеральной компании по производству фильмов (ОАР).

Автор сценария и режиссер Абдаррахман Аль-Хамиси. Оператор Абдель Монейм Бухнуси. Художник Ибрагим Ахмед. Композитор Абдаррахман Аль-Хамиси.

В ролях: Абдель Монейм, Ибрагим Надья, Сейф Наср, Адля Кясиб, Мадиха, Хамди, Сабри Абдель Азиз, Мадиха Кямель, Надья Иззат, Махмуд Рашад.

Советский актер Олег Видов и югославская актриса Милена Дравич в фильме Велько Булайича «Битва на Неретве» (Югославия). Рецензию на этот фильм читайте на стр. 163—167.

Индекс
70402

ИСКУССТВО
КИНО